

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES TAUREAUX DE BORDEAUX :
VIOLENCE ET CONTAGION AU CŒUR DE L'ARÈNE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
MÉLINA WATTERS

AVRIL 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je voudrais d'abord remercier ma directrice Peggy Davis pour son ouverture, sa rigueur intellectuelle et sa disponibilité, qualités qui ont été essentielles pour la réalisation du mémoire.

Mes remerciements vont également aux professeurs que j'ai eu le privilège de côtoyer pendant la maîtrise, en particulier Laurier Lacroix et Annie Gérin.

Un merci particulier à Françoise Major-Cardinal pour sa lecture critique et attentive des trois chapitres.

Je tiens également à souligner ma reconnaissance à ma famille et à mes amis pour leur écoute et leurs encouragements. Un merci spécial à Jérémie, Manuel et Denis qui m'ont accompagnée à différents moments et qui ont eu la générosité de me lire pendant ces trois années. Je remercie particulièrement Arnault pour sa compréhension et sa présence.

Je remercie enfin le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada et le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture pour leur soutien financier.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DE FIGURES	V
LISTE DES PLANCHES	VII
RÉSUMÉ	IX
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
GUERRE ET INSTABILITÉS POLITIQUES : VERS L'EXIL DE GOYA	15
1.1 Guerre d'Indépendance : instabilité et violence	16
1.1.1 Chronologie du soulèvement patriotique	16
1.1.2 L'organisation patriotique	18
1.2 <i>Les Désastres de la guerre : au-delà du sentiment national</i>	18
1.3 Instabilité du contexte politique et exil	24
1.3.1 Le gouvernement constitutionnel et retour de Ferdinand VII	24
1.3.2 Exil à Bordeaux	26
1.3.3 L'exil et les <i>Taureaux de Bordeaux</i>	28
CHAPITRE II	
LES TAUREAUX DE BORDEAUX : CONTEXTE DE PRODUCTION ET ANALYSE FORMELLE	32
2.1 La lithographie	32
2.2 Goya et la lithographie. Une relation en trois lieux : Madrid, Paris, Bordeaux	34
2.3 Une réception décevante	38

2.4	<i>Les Taureaux de Bordeaux : violence contagieuse en quatre temps</i>	50
2.4.1	Analyse formelle des <i>Taureaux de Bordeaux</i>	51
2.4.2	La violence représentée	55
 CHAPITRE III		
LES TAUREAUX DE BORDEAUX : UN REGARD SUR LA VIOLENCE HUMAINE		60
3.1	Vers la forme moderne de la corrida	61
3.2	Une violence sacrificielle?	63
3.3	René Girard et l'origine violente du culturel	66
3.3.1	Sacrifice et crise sacrificielle	67
3.3.2	Mécanisme de la victime émissaire et rituel sacrificiel	70
3.3.3	La corrida : une figure de la violence?	71
3.4	<i>Taureaux de Bordeaux : tensions et vertige de la masse</i>	73
3.4.1	Retour sur les <i>Désastres de la guerre</i>	76
 CONCLUSION		79
 BIBLIOGRAPHIE		83

LISTE DE FIGURES

Figure		Page
1.1	Francisco de Goya, <i>Et elles sont comme des bêtes féroces (Y son fieras)</i> , pl. 5 des <i>Désastres de la guerre</i> , 1810-1814, eau-forte, aquatinte brunie et pointe-sèche, 155 x 210 mm, Milan, Fondazione Antonio Mazzota	19
1.2	Francisco de Goya, <i>Que peut-on faire de plus? (Qué hay que hacer mas?)</i> , pl. 33 des <i>Désastres de la guerre</i> , 1810-1814, Eau-forte, lavis, pointe-sèche, burin et brunissoir, 155 x 205 mm, Milan, Fondazione Antonio Mazzota	20
1.3	Francisco de Goya, <i>Ceci est pire (Esto es peor)</i> , pl. 37 des <i>Désastres de la guerre</i> , 1810-1814, eau-forte, lavis et pointe-sèche, 155 x 205 mm, Milan, Fondazione Antonio Mazzota	20
1.4	Francisco de Goya, <i>Grande prouesse! Contre des morts! (Grande hazaña! Con muertos!)</i> , pl. 39, des <i>Désastres de la guerre</i> , 1810-1814, eau-forte, lavis et pointe-sèche, 155 x 205 mm, Milan, Fondazione Antonio Mazzota	21
1.5	Francisco de Goya, <i>Quel courage! (Qué valor)</i> , pl. 7 des <i>Désastres de la guerre</i> , 1810-1814, eau-forte, aquatinte, pointe-sèche, burin et brunissoir, 155 x 210 mm, Milan, Fondazione Antonio Mazzota	21
2.1	Francisco de Goya, <i>Mariano Ceballos, alias el Indio, mata el toro desde su caballo</i> , pl. 23 de <i>Tauromaquia</i> , 1816, eau-forte et aquatinte, 25 x 35,2 cm, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Collections Doucet	49
2.2	Francisco de Goya, <i>Corrida dans une arène divisée</i> , v. 1810, Huile sur toile, 98.4 x 126.4 cm, Metropolitan Museum, New York	52

- 2.3 Francisco de Goya, *El mismo Ceballos montado sobre otro toro quiebra rejones en la plaza de Madrid*, pl. 24 de *Tauromaquia*, 1816, eau-forte, aquatinte, pointe sèche et burin, 24,3 x 35,5 cm, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Collections Doucet 53
- 2.4 Francisco de Goya, *La mort du picador*, 1793, Huile sur fer-blanc 43 x 32 cm, Londres, British Rail Pension Fund 55
- 4.1 Francisco de Goya, *Scène d'Inquisition*, 1812, Huile sur toile, 45 x 72 cm, Madrid, Académie de San Fernando 79

LISTE DES PLANCHES

Planche		Page
I	Luis Fernandez Noseret, <i>Picando</i> (d'après Antonio Carnicero, <i>Colección de las principales suertes de una corrida de toros</i>) pl. 3, 1795, Gravure coloriée, 14 x 22 cm, Paris, Bibliothèque nationale	42
II	Luis Fernandez Noseret, <i>Banderillas</i> (d'après Antonio Carnicero, <i>Colección de las principales suertes de una corrida de toros</i>), pl. 8, 1795, Gravure coloriée, 14 x 22 cm, Paris, Bibliothèque nationale	42
III	Luis Fernandez Noseret, <i>Matando</i> , (d'après Antonio Carnicero, <i>Colección de las principales suertes de una corrida de toros</i>) pl. 10, 1795, Gravure coloriée, 14 x 22 cm, Paris, Bibliothèque nationale	42
IV	Francisco de Goya, <i>El famoso Americano Mariano Ceballos</i> des <i>Taureaux de Bordeaux</i> , 1824-1825, crayon lithographique et grattoir, 30,5 x 40 cm, Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie	44
V	Francisco de Goya, [<i>Bravo toro</i>] des <i>Taureaux de Bordeaux</i> , 1824-1825, crayon lithographique et grattoir, 30,5 x 41 cm, Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie	45
VI	Francisco de Goya, <i>Dibersion de España</i> (ou <i>Divertissement espagnol</i>), des <i>Taureaux de Bordeaux</i> , 1824-1825, crayon lithographique et grattoir, 30 x 40 cm, Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie	46
VII	Francisco de Goya, [<i>Arène divisée</i>] des <i>Taureaux de Bordeaux</i> 1824-1825, crayon lithographique et grattoir, 30 x 41,5 cm, Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie	47

- VIII Francisco de Goya, *El famoso Americano Mariano Ceballos des Taureaux de Bordeaux* (avec vecteurs), 1824-1824, huile sur toile, 98,4 x 126,3 cm, New-York, Metropolitan Museum of Art 57
- IX Francisco de Goya, [*Bravo toro*] des *Taureaux de Bordeaux* (avec vecteurs) 1824-1825, crayon lithographique et grattoir 30 x 41,5 cm, Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologique 57
- X Francisco de Goya, *Divertissement espagnol des Taureaux de Bordeaux* (avec vecteurs), 1824-1825, crayon lithographique et grattoir, 30 x 41,5 cm, Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologique 57
- XI Francisco de Goya, [*Arène divisée*] des *Taureaux de Bordeaux* (avec vecteurs), 1824-1825, crayon lithographique et grattoir, 30 x 41,5 cm Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologique 57

RÉSUMÉ

Ce mémoire se penche sur la série des *Taureaux de Bordeaux*, réalisée en 1824 et 1825 par l'artiste espagnol Francisco Goya y Lucientes (1746-1828) lors de son exil dans la ville de Bordeaux. Elle est composée de quatre lithographies : *El famoso Americano Mariano Ceballos*, [*Bravo toro*], *Divertissement espagnol* et [*Arène divisée*] qui représentent chacune un épisode tauromachique. Le regard de ces œuvres sur la corrida est indissociable d'une violence incarnée par des spectateurs qui, au centre de l'arène, prennent part aux combats. Cette représentation des spectateurs s'avère particulière par rapport aux changements qui s'opèrent dans la corrida au XVIII^e siècle. Par exemple, son déroulement se codifie et le public doit maintenant rester dans les estrades. L'objectif de ce mémoire vise à comprendre pourquoi les *Taureaux de Bordeaux* s'attachent à une dimension violente pour aborder le thème tauromachique. Pour y parvenir, les approches historique, iconographique et anthropologique seront utilisées : la première montrera que l'artiste, en vivant dans un contexte violent (guerre d'Indépendance, par exemple), a pu en observer les répercussions sur les hommes; la seconde servira à déceler comment les lithographies représentent la corrida et la violence; la troisième posera les assises théoriques pour déterminer le type de violence propre à cette série, notamment par le biais de la pensée de l'anthropologue René Girard développée dans *La Violence et le Sacré* (1972). L'hypothèse défendue est que les *Taureaux de Bordeaux* représentent une violence destructive, propre aux conflits armés, plutôt qu'à celle qui est intrinsèque au spectacle tauromachique.

Mots-clés : Francisco Goya y Lucientes (1746-1828), *Taureaux de Bordeaux*, lithographie, violence, René Girard, *La Violence et le sacré*, guerre d'Indépendance.

INTRODUCTION

Charles Baudelaire écrit en septembre 1858 un article sur Francisco Goya y Lucientes (1746-1828) dans lequel il évoque la réalisation « [...] de grandes lithographies très importantes, entre autres des courses de taureaux pleines de foule et de fourmillement, planches admirables, vastes tableaux en miniatures¹ ». Ces œuvres, réalisées pendant l'exil de Goya à Bordeaux, forment une série de quatre lithographies connues sous le nom des *Taureaux de Bordeaux* et se nomment : *El famoso Americano Mariano Ceballos*, [*Bravo toro*], *Dibersion de España* et [*Corrida dans une arène divisée*]². Bien que les œuvres tauromachiques de Goya ne dominent pas sa production artistique³, elles incarnent tout de même un moment charnière dans l'histoire de l'art tauromachique. C'est du moins ce qu'affirme l'historien de l'art Álvaro Martínez-Novillo : « [...] il faut reconnaître que Goya, et lui seul, ouvre à la tauromachie la voie royale de l'art universel. ⁴ » Avant d'énoncer les objectifs de cette recherche, commençons par présenter la production tauromachique de Goya qui se divise, selon Martínez-Novillo, en trois périodes⁵.

La première période (1779 à 1800) s'amorce avec *La Novillada* (1779)⁶, réalisée pour la Fabrique royale de carton et tapisserie⁷ et destinée au palais du Prado. L'aversion du

¹ Baudelaire 1858 : 334.

² Les titres entre crochets n'ont pas été donnés par Goya, mais attribués ultérieurement. La documentation consultée n'indique pas la provenance de ces titres.

³ La production de Goya s'élève à près de 500 tableaux, 280 eaux-fortes et lithographies et environ 1000 dessins (Durliat 2008).

⁴ Martínez-Novillo 1988 : 50.

⁵ Martínez-Novillo 1988 : 51-73.

⁶ La *novillada* désigne une « course de promotion permettant à des débutants nommés novilleros d'affronter de jeunes taureaux (novillos). » (Gauroy 2004 : 133)

roi Charles III (1759-1788) pour la corrida oblige Goya à éviter ce sujet dans ses autres cartons⁸. Il produit ensuite, dans un autre contexte, deux tableaux : *Enfant jouant aux taureaux*, qui ressemble à *La Novillada* par son atmosphère de fête populaire, et *Le Picador* (entre 1786 et 1808), qui fait le portrait d'un personnage chevaleresque. Entre 1792 et 1793, Goya tombe gravement malade et arrête de travailler pour la Fabrique⁹. Il peint pourtant 14 tableaux sur fer-blanc qu'il présente à l'Académie de San Fernando comme des « Scènes de divertissements nationaux ». Son envoi est accompagné d'une lettre dans laquelle il admet la difficulté à faire valoir son originalité dans un contexte de commande : « [...] je me suis mis à peindre un jeu de tableaux de cabinet dans lesquels j'ai pu verser les observations qu'en général les œuvres réalisées sur commande ne peuvent se permettre, et où le caprice et l'invention ne trouvent point leur place. ¹⁰ » Sur les 14 tableaux, huit représentent des épisodes de la corrida et sont regroupés sous le nom *Torrecilla* en l'honneur du nom du marquis qui les possédait à l'époque¹¹. Goya réalise aussi des portraits de toreros populaires de la fin du XVIII^e siècle. C'est le cas des tableaux *Pedro Romero* (1795-1798) et *José Romero* (environ 1795).

La deuxième période (1810-1815) marque le retour au motif taurin, mais dans un contexte social et politique marqué par la guerre d'Indépendance (1808-1812). Deux tableaux sont réalisés sur ce thème : *Corrida dans l'arène divisée* (v. 1810) et *Corrida de village* (v. 1812). Ils s'attachent, selon Martínez-Novillo, à l'aspect populaire de la corrida

⁷ Goya arrive de Saragosse à Madrid en 1775 et commence à travailler pour la Fabrique royale de tapisserie de Santa Barbara grâce à sa relation familiale avec Francisco Bayeu (1734-1795), peintre de la cour et beau-frère de Goya. Il y travaille jusqu'à sa maladie de 1793 (Tomlinson 1997 : 140).

⁸ Tomlinson 1989a : 103.

⁹ On ne sait toujours pas la nature exacte de cette maladie qui l'a rendue partiellement sourd.

¹⁰ Lettre citée dans Martínez-Novillo 1988 : 55.

¹¹ Voici le titre de ces tableaux : *Toros en la dehasa* (*Le Choix des taureaux*), *El gayumbo* (*La Capture du taureau*), *Banderillas* (*Pose des banderilles*), *Despejo de la plaza* (*Expulsion du peuple de l'arène*), *Lance de capa* (*Passe de cape*), *Cogida del picador* (*La Mort du picador*), *Suerte de matar* (*La Mise à mort*) et *Las mulillas* (*Le Taureau emporté par les mules*). Selon l'historien de l'art Pierre Gassier, ces tableaux ouvrent la voie à des œuvres moins conventionnelles comme les *Peintures noires* et la série gravée des *Disparates* (Gassier 1990 : 31). Pour Juliet Wilson-Bareau, spécialiste de Goya, ces œuvres se détachent d'une fonction documentaire ou historique pour prendre le parti de l'animal, représenté comme un être gracieux, massif, fort et intelligent. En outre, elle suggère que la série *Torrecilla* exprime la relation complexe du peuple espagnol avec la corrida (Wilson-Bareau 1994 : 193).

et sont en lien avec la situation sociale mouvementée de l'Espagne. Les hommes, explique-t-il, ont perdu leurs illusions nées des idées des Lumières et, ne sachant plus où aller, accourent dans l'arène : « Ouverture violente et équivoque du siècle nouveau, peinture de la décomposition des espérances propres aux esprits des Lumières : les barrages sont rompus, et le peuple est devenu un fleuve en crue qui ne sait plus bien où courir, et de temps en temps participe à ces corridas de village. ¹² » Par la suite, Goya grave la série *Tauromaquia* (1815-1816), composée de 33 eaux-fortes, qui représente les étapes marquantes de l'histoire de la corrida¹³. Elle est divisée en quatre parties : la première dépeint des épisodes anciens de chasse au taureau (pl. 1 et 2); la deuxième représente la corrida chez les Maures (pl. 3 à 8); la troisième met en scène des nobles et des chevaliers chrétiens (p. 9 à 13); la dernière s'intéresse à des épisodes tauromachiques contemporains à Goya (pl. 14 à 33)¹⁴. Les ventes de *Tauromaquia* n'ont toutefois pas été lucratives, malgré la popularité à l'époque des gravures tauromachiques.

¹² Martínez-Novillo 1988 : 62. L'historienne de l'art Janis Tomlinson a, quant à elle, analysé *Corrida dans un village* en relation avec des tableaux de cette période qui représentent des rituels plutôt violents issus de la culture populaire : *Scène d'Inquisition*, *Procession dans un village* et la *Maison des fous*. Selon elle, la présence forte de la population dans ces œuvres exprime un sentiment critique de Goya envers le peuple qui, en acceptant tous ces divertissements, renforce le pouvoir des autorités sur la population. Tomlinson ajoute que les sujets tirés de la culture populaire sont en vogue à cette époque tant chez les Espagnols que les étrangers : les premiers cherchent à redéfinir les termes de leur culture dans le contexte de la restauration de Ferdinand VII; les seconds comblent plutôt un goût exotique pour l'Espagne (Tomlinson 1992 : 174-186).

¹³ Le titre original de la série est « Trente-trois estampes représentant différentes phases et actions de l'art du combat des taureaux imaginées et gravées à l'eau-forte à Madrid par Don Francisco de Goya y Lucientes ». Aux 33 estampes, s'en ajoutent onze qui, non incluses lors des deux premières mises en vente (1816 et 1855), le seront dans la version de 1876.

¹⁴ Martínez-Novillo 1988 : 63. La fortune critique entourant la *Tauromaquia* est imposante. Par exemple, des auteurs se sont intéressés à la filiation entre les gravures et des ouvrages historiques publiés au cours du XVIII^e siècle. C'est le cas d'Enrique Lafuente Ferrari qui, dans une étude majeure publiée en 1949, relie la série à l'ouvrage de Nicolás Fernández de Moratín : *Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España*. Quelques années plus tard, Eleanor Sayre suggère, dans *Changing Image*, une influence provenant du traité tauromachique du matador Pepe Hillo écrit en 1796. Elle croit également que Goya y propose son point de vue personnel sur l'histoire de la corrida (1974 : 203). Dans un autre ordre d'idées, des historiens de l'art se sont demandé si Goya posait un regard satirique ou non sur la corrida, puisqu'elle est l'objet de nombreuses critiques dans les milieux intellectuels fréquentés par Goya. Sur ce point, Tomlinson prétend, dans *Graphic Evolutions*, que la série révèle l'ambivalence de l'artiste sur cette question puisqu'il est à la fois *aficionado* (amateur de corrida) et adepte des idées des Lumières (1989b : 35-37). Pour sa part, Frank Heckes, dans son article « Goya's *Tauromaquia* : A Criticism of Bullfighting? » (2001), expose la relation possible entre les gravures et *Disertación sobre las corridas de toros* (1807), écrit par Vargas Ponce, directeur de l'Académie d'histoire, qui dénonce la violence et le danger du spectacle tauromachique. Par ce lien, Heckes suggère que Goya envisage de manière critique, et non historique, le combat taurin. D'une manière différente, Andrew Schulz, dans l'article « Moors and the Bullfight : History and National Identity in Goya's *Tauromaquia* » (2008), réitère la place importante accordée à l'histoire dans la série. Il utilise notamment la notion d'identité nationale et l'articule autour de la diversité culturelle sur le territoire espagnol pour

Enfin, la dernière période taurine (1824-1828) correspond aux années d'exil de Goya en France à la suite de la chute du gouvernement constitutionnel en 1823¹⁵. Il séjourne trois mois à Paris et y peint le tableau *Suerte de varas (Les Piques)*, offert à son ami et hôte Joaquín María de Ferrer. À l'arrière du tableau, Goya inscrit : « Pintado en Paris en Julio de 1824 por Don Francisco Goya, JMF. »¹⁶ Il s'installe finalement à Bordeaux où il lithographie les *Taureaux de Bordeaux*, dernières œuvres tauromachiques de sa production et corpus à l'étude pour ce mémoire¹⁷.

Ce que remarquait Baudelaire sur le tumulte et le fourmillement des *Taureaux de Bordeaux* s'inscrit comme le point de départ de la réflexion du mémoire. Dans ces lithographies, la représentation de la corrida est indissociable d'une violence qui semble renverser l'ordre du spectacle et atteindre le public qui délaisse les estrades pour occuper le centre de l'arène. Dans la mesure où des changements transforment la corrida, pendant le XVIII^e siècle, en un spectacle codifié et rigide, la présence transgressive des spectateurs dans les *Taureaux de Bordeaux* apparaît énigmatique et sujette à l'interprétation. En problématisant la relation des lithographies à la foule et à la violence, nous cherchons à répondre aux questions suivantes : de quelle manière la violence est-elle représentée? Se différencie-t-elle des autres œuvres tauromachiques de l'artiste? De quelle nature est cette violence et pourquoi Goya s'attache-t-il à cette dimension de la corrida?

interpréter les six estampes sur la pratique tauromachique des Maures. En regard de la fortune critique de ces œuvres, les références données dans cette note doivent être envisagées comme un aperçu.

¹⁵ Les éléments historiques et les personnages nommés dans l'introduction seront approfondis dans le premier et deuxième chapitre.

¹⁶ Gassier 1990 : 116. Deux autres tableaux à motif taurin, conservés au Ashmolean Museum d'Oxford, anciennement attribués à Goya, sont maintenant considérés comme une production d'un imitateur de sa période tardive. Pour plus d'informations, consulter le site du Ashmolean Museum :

<http://www.ashmolean.org/php/makepage.php?db=wapaintings&view=llisti&all=&arti=goya&titl=&mat=&prov=&sour=&acno=&park=&strt=1&what=Search&cpos=1&s1=artist&s2=mainid&s3=&dno=25>

¹⁷ Il existe une cinquième épreuve lithographique qui ne fait pas partie de la série. Selon Pierre Gassier, il faut la considérer comme un premier essai, puisque « [l]a composition, comme la qualité technique, est assez confuse et en tout cas inférieure aux quatre planches définitives » (Gassier 1990 : 128).

De la fortune critique vaste et riche des *Taureaux de Bordeaux* se dégagent trois types d'analyse. La première envisage les lithographies comme un sommet technique atteint par l'artiste à la fin de sa vie. Cet apogée rivalise même, selon plusieurs historiens de l'art, avec les plus grandes innovations stylistiques et formelles du XIX^e siècle. La deuxième interprétation constate l'importance de l'exil dans le retour au sujet tauromachique : les lithographies incarneraient un sentiment nostalgique pour le pays natal de Goya. Enfin, la troisième voie observe la représentation particulière des spectateurs dans ces corridas au déroulement plutôt chaotique. Comme nous le verrons, des auteurs peuvent embrasser plus d'une catégorie.

Associé à la première approche, le livre *Goya* (1900) de Sir William Rothenstein accorde un espace restreint aux *Taureaux*. Rothenstein souligne la modernité de leur style et, en décrivant [*Bravo toro*], remarque l'excitation de la foule et l'importance du mouvement de la composition :

Movement takes the place of form, – the tremulous excitement of the crowds of spectators watching the sweaty drama in the ring, the rush to and fro of the toreros, the stubborn strength of the short powerful goaded brute with the man impaled on his horns, the dust and glitter and riot of the scene is rendered in a most extraordinary manner (sic).¹⁸

Même s'il observe une certaine turbulence dans les *Taureaux*, Rothenstein demeure surtout impressionné par l'âge de Goya (80 ans) lors de leur réalisation, ce qui devient une preuve de sa capacité à toujours se surpasser :

These are executed in the most superb style, with a vigour of conception and execution which Goya himself never equalled in his previous work, - the whole science of modern composition is to be found in these four drawings, - and which has never been equalled since. An artist's early work may generally be said to be his

¹⁸ Rothenstein 1900 : 35. William Rothenstein (1872-1945), peintre et graveur anglais, a eu une influence notable à son époque. En plus de sa production artistique, il a écrit des ouvrages critiques sur l'art et participé à la fondation de plusieurs sociétés anglaises. Son implication lui a valu le poste de directeur du Royal Art College de 1920 à 1935. Pour plus d'informations sur cet artiste, consulter la thèse de Samuel Shaw, *'Equivocal Positions': The Influence of William Rothenstein, c. 1890-1910* (2010).

most serious rival, but in the *Taureaux de Bordeaux*, Goya, at the age of eighty odd years, actually surpassed himself.¹⁹

Dans le même ordre d'idées, Dorothy Stanton écrit dans l'article « Four Lithographs by Goya » (1937) que les *Taureaux* annoncent les plus grandes innovations artistiques de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Goya, en outre, maîtrise à tel point la lithographie qu'aucun artiste n'a réussi à le surpasser, pas même Honoré Daumier :

Anticipatory of the artistic innovations of the latter half of the nineteenth century, they show Goya experimenting in a mode and using a process which advance him far beyond the period into which he was born. Lithography, which was invented in 1798, could not have been learned by Goya until some twenty years later, yet in this series he has so used it that even such a master as Daumier had nothing to add to this technical proficiency.²⁰

Cette interprétation est toujours présente dans les années 60. L'historien de l'art Enrique Lafuente Ferrari, par exemple, qualifie les *Taureaux* de paroxysme dans la carrière de Goya. Dans son ouvrage *Goya, Gravures et Lithographies, Œuvre complet* (1961), il utilise l'image d'une symphonie pour illustrer le parcours artistique de Goya où les lithographies incarnent les derniers accords :

Les dernières lithographies sont le *crescendo final* de l'œuvre de Goya; le vieux maître prend congé de la vie sur un *fortissimo* éblouissant. Souvenirs lointains, paraphrases d'œuvres déjà réalisées, vécues de nouveau dans une orchestration puissante, thèmes intimes, maintenant sublimés et généralisés jusqu'au paroxysme, on entend ici les derniers accords de sa grande symphonie : je veux parler des *Taureaux de Bordeaux*.²¹

Philip Hofer, collectionneur de livres, bibliothécaire et fondateur du *Department of Printing and Graphic Arts* à Harvard, s'inscrit dans la même lignée que les auteurs cités ci-

¹⁹ Rothenstein 1900 : 35.

²⁰ Stanton 1937 : 42. Stanton a été la Directrice des activités éducatives de l'Albany Institute of History and Art et a fondé, avec le président de cette Institut, Ledyard Cogswell Jr., le Print Club of Albany. Elle a aussi écrit plusieurs articles sur l'estampe, entre 1936 et 1940, pour le *Bulletin of the Art Institute of Chicago* (Albany Institute of Art 1998 : 32).

²¹ Lafuente 1961 : 33.

dessus. Il considère, en effet, que Goya se détache des autres artistes par sa capacité à se surpasser, et ce, même dans les dernières années de sa vie. Ne se limitant pas à ses connaissances, Goya apprend un nouveau procédé d'impression qui lui permet de renouveler son répertoire thématique et stylistique :

An amazing fact about Goya in his old age is that his work did not fall off, as so often happens with lesser artists, but even improved. Moreover, he also experimented with a new graphic technique (lithography) from about 1819, when he was already 73 years old, and even invented new subjects and new styles.²²

Dans les années 1980, l'historienne de l'art Juliet Wilson Bareau reprend une idée similaire à celle de Stanton. Pour Wilson Bareau, la série anticipe le travail de Manet des années 1860 et 1870 et dépasse tant l'élégance romantique des estampes de Delacroix que le bon goût des productions lithographiques de cette période :

[...] works which anticipate the lithographs of Manet in the 1860s and 1870s and are so far in spirit from the wild but essentially elegant romanticism of Delacroix's prints of the later 1820s and even farther from the correct draughtmanship and good taste which characterised most of the lithographic productions of that period.²³

Dix ans plus tard, Pierre Gassier adopte un ton dithyrambique sur les *Taureaux* en les situant aux origines de l'art du XIX^e siècle : « [...] il lui restait quatre années à vivre : armé de sa seule "volonté", comme il l'écrira dans une lettre, il allait les employer à inventer de nouvelles formes de création plus audacieuses, plus modernes que jamais. Il allait inventer l'art du XIX^e siècle.²⁴ » D'ailleurs, ce caractère novateur expliquerait l'échec commercial de la vente de la série : « Ahurissement à Paris! On ne comprend rien à de pareilles audaces, dans un monde artistique où la nouvelle technique de la lithographie balbutie encore, souvent plus proche de l'imagerie populaire que de l'art.²⁵ »

²² Hofer 1969 : 4.

²³ Wilson Bareau 1981 : 95.

²⁴ Gassier 1990 : 114.

²⁵ Gassier 1990 : 115.

Près de vingt ans plus tard, Juliet Wilson Bareau reprend l'idée de Gassier et écrit : « [...] ces lithographies – invendables à Paris, lui a-t-on dit en 1825 – annoncent une nouvelle manière dans l'art du XIX^e siècle, et transmettent encore toute la force et la fraîcheur de l'art de Goya resté indomptable jusqu'à la fin de sa très longue vie ²⁶».

La seconde interprétation relie, tel que mentionné plus haut, l'utilisation du thème tauromachique à la nostalgie de Goya pour sa patrie d'origine. C'est ce que propose l'historienne de l'art Antonina Vallentin, en 1949, lorsqu'elle écrit qu'à Bordeaux, Goya se tourne vers son passé : il revoit le soleil d'Espagne, les arènes, les foules pendant que les odeurs du sang lui reviennent en tête. Les *Taureaux* incarnent ainsi le mal du pays et un sentiment mélancolique :

On foreign soil, memories crowded upon him with accrued force. He was living in an atmosphere saturated with reminders of the past. The sun of Spain blazed before his eyes on the sand of the arena; through the crowd's sweat he inhaled the women's heavy perfume, the acrid odor of the horses, the smell of blood, mixed with unpleasant whiffs of oil and garlic. He was living again in all the sturdiness of his strong-backed body, the curiosity of his sense. His youth was coming back to him, aureoled with regrets. *Los Toros de Burdeos* are his homesickness for his own land, his old man's melancholy. [...] The white hemicycle of the arena still kept the memory of a distant sun whose warmth had soaked through him.²⁷

Lafuente Ferrari, pour sa part, envisage les *Taureaux* comme les souvenirs les plus sanglants et violents du spectacle tauromachique observés par Goya :

[...] des souvenirs transfigurés, orchestrés par toutes les puissances de la mémoire et par ses dernières forces ramassées dans une suprême vision exhaustive du monde. Ses ultimes souvenirs n'ont donc rien de l'idyllique et molle vision d'un vieillard décrépit. Ce sont des images où il revit les aspects les plus hallucinants, massifs et barbares des courses de taureaux.²⁸

²⁶ Wilson Bareau 2008 : 34.

²⁷ Vallentin 1949 : 348.

²⁸ Lafuente 1979 : n.p.

À l'instar de Vallentin, l'historienne de l'art Jeannine Baticle propose que les lithographies représentent les souvenirs tauromachiques de Goya vus à Madrid qu'il se remémore pendant l'exil : « Quoi de meilleur que de se rappeler les splendides corridas auxquelles notre peintre avait assisté à Madrid et d'en évoquer les passes les plus fameuses? Il doit travailler alors aux lithographies connues sous le nom de *Taureaux de Bordeaux*.²⁹ » À son tour, Wilson Bareau fait l'association d'une des lithographies – *Divertissement espagnol* – à la nostalgie « [...] du vieux Goya pour son passé espagnol, et sa passion pour de nouveaux projets à entreprendre en France [...] »³⁰.

Enfin, le dernier angle d'approche souligne l'importance de la foule dans les *Taureaux*. En 1930, un dénommé Lord Derwent qualifie ces œuvres « d'orgie de taureaux » où les spectateurs se retrouvent unanimement au centre de l'arène pour participer à ce spectacle aux allures de cérémonie sacrificielle païenne : « [...] a kind of farewell orgy of bulls; bulls triumphing, bulls ridden at by crazy toreadors mounted on other bulls; picadors groaning in cumbrous disarray; the crowd leaving their seats and streaming into the arena, in a drunken unanimity of desire to take part in the sport that is almost a ceremony, almost a pagan sacrifice.³¹ » De son côté, Dorothy Stanton avance que les *Taureaux* reproduisent l'aspect dramatique ressenti par les spectateurs et les toreros pendant une corrida. Elle observe aussi comment la circularité de la composition est préconisée au détriment de plans horizontaux : « In these four lithographs his intent is to recreate the drama of the sport as it affected participants and spectators alike. His composition, no longer defined by horizontal planes, assumes a circular movement with resultant illusion of the depth of the actual scene.³² » L'historien de l'art Robert Hugues pense, pour sa part, que le mouvement de la foule vers l'arène réduit la rigueur du rituel tauromachique à une parodie chaotique :

²⁹ Baticle 1992 : 466.

³⁰ Wilson Bareau 2008 : 34.

³¹ Derwent 1930 : 85.

³² Stanton 1937 : 43.

Compared with the earlier etchings, it is rough and summary, and in places almost parodic. It represents the moment when the ring of spectators has charged among the bulls, reducing the severity of the ritual to a kind of absurdity, a populist slapstick analogous to the amateurishly chaotic “ running of the bulls ” in Pamplona.³³

De même, Andrew Schulz croit que la foule des *Taureaux* révèle le regard satirique de Goya sur cette tradition espagnole et sur les amateurs de celle-ci : « [t]he suite of four lithographs known as the *Bulls of Bordeaux* (1825), created a decade after the *Tauromaquia*, portrays chaotic scenes in which teeming crowds swarm into the ring, intimating a satirical outlook toward both the bullfight and the Spanish populace that followed it with such a zeal. ³⁴» Martínez-Novillo explique différemment la présence de la foule en référant à une réalité historique : pendant la guerre d'Indépendance, les corridas étaient marquées par un désordre et la participation du public, alors qu'avant le conflit, les spectateurs respectaient les ordres des autorités³⁵.

Ces trois approches restent insuffisantes pour approfondir la relation des *Taureaux* à la violence et à la foule. Avec la première, les auteurs cherchent surtout à démontrer les qualités stylistiques modernes des œuvres et à poser Goya aux côtés des artistes majeurs du XIX^e siècle comme Delacroix, Daumier ou Manet. Sans remettre en question la capacité de Goya à renouveler son travail, ces textes demeurent néanmoins limités sur le plan interprétatif : ils se servent surtout des œuvres pour démontrer le génie artistique de l'artiste, ce qui ne permet pas d'enrichir la problématique du mémoire. De la deuxième approche, nous retenons l'importance accordée au contexte de l'exil pour comprendre les motifs qui ont poussé Goya à revenir vers des sujets tauromachiques. Cette relation

³³ Hugues 2003 : 390.

³⁴ Schulz 2008 : 199.

³⁵ Martínez-Novillo 1998 : 127. À titre indicatif, Lafuente Ferrari et Wilson Bareau rapprochent la violence des *Taureaux* à la mort prochaine de Goya. La relation de Goya à sa mort suscite l'image du duel chez Lafuente qui se résout, en dernière instance, dans la représentation tauromachique, puisque « [l]es courses de taureaux en tant que forme d'art ne sont pas autre chose : un jeu avec la mort d'où le risque tâche de tirer exaltation et beauté » (1979 : n.p.). Pour Wilson Bareau, la violence des *Taureaux* exprime les dernières énergies de Goya et sa perception dualiste sur le monde : « [t]hey express the impulsive energy of the old man [...]. Perhaps the bullfight most perfectly expresses the duality of Goya's perception of the world as it appears in his art : energy and violence, but also balance and harmony; the splendour of life and the inevitability of death. » (1994 : 333)

nécessite toutefois d'être approfondie, puisque ces auteurs ne définissent pas les implications liées à la condition d'un exilé et se limitent à faire un lien causal entre la distance et le besoin de se remémorer la culture d'origine. En outre, affirmer que les *Taureaux de Bordeaux* réfèrent à des épisodes tauromachiques observés à Madrid ne se base sur aucune source valable. Les auteurs qui adoptent cette idée s'appuient sur une phrase célèbre écrite par Goya dans une lettre à son ami Leandro Fernández de Moratín où il affirme que « dans sa jeunesse il a su toréer et qu'avec une épée à la main il ne craint personne ³⁶ ». Les sources sur la relation de Goya à la corrida demeurent pourtant ténues, ce qui exige une certaine prudence quant à l'association des *Taureaux* aux observations de l'artiste. Enfin, le dernier type d'analyse se rapproche davantage des questionnements du mémoire puisque les historiens de l'art s'intéressent à la figure de la foule. La majorité de ceux-ci décrivent seulement la présence de la foule sans l'expliquer ou approfondir cette voie d'analyse. C'est le cas, par exemple, de Derwent ou Stanton. Hugues et Schultz ont proposé, de leur côté, l'avenue de la satire pour expliquer la présence de la foule dans l'arène. Cette idée est intéressante, mais apparaît insuffisante pour répondre à la problématique : d'une part, la position de Goya sur la corrida, comme nous le verrons dans le deuxième chapitre, est difficile à démontrer et, d'autre part, le concept de la satire n'explique pas la nature de la violence et le rôle qu'y joue la foule. Il reste Martínez-Novillo dont les recherches se rapprochent de nos considérations. En concédant à la violence des *Taureaux* une réalité – historique, dans son cas –, il ouvre la voie à notre réflexion.

En problématisant la relation de la foule des *Taureaux* à la violence, un nouveau regard sur ce corpus d'œuvres est possible. Aux conclusions de Martínez-Novillo, nous ajouterons une perspective anthropologique afin de discerner le rôle des spectateurs dans la tournure violente de ces corridas. Pour y parvenir, nous nous appuierons principalement sur la pensée de l'anthropologue René Girard développée dans *La Violence et le sacré* (1972). Une de ses hypothèses pose la violence comme un élément fondateur de l'édifice culturel. En se questionnant sur la possibilité que le sacrifice, dans

³⁶ Cité dans Baticle 1992 : 466.

les sociétés dites primitives, possède une fonction réelle sur le plan social, il a conclu que la violence existe sous deux formes : *maléfique* et *bénéfique*. Il décrit la première comme contagieuse et destructive par sa capacité à abolir les différences sociales. C'est d'ailleurs par cette perte des différences (identitaires, sociales et hiérarchiques) que la violence parvient à circuler rapidement entre les hommes. La violence *bénéfique* (incarnée entre autres par le sacrifice) devient un moyen efficace pour arrêter le déferlement de la violence *maléfique* et freiner la destruction de la communauté. Nous postulons que les *Taureaux de Bordeaux* s'attachent au versant maléfique de la violence en représentant notamment une foule, sans trait distinctif entre les membres, qui participe directement au spectacle tauromachique. C'est ce qui expliquerait aussi pourquoi la structure rigide caractéristique de la corrida tend à disparaître dans les lithographies.

Les approches historique et iconographique appuieront les parallèles entre les *Taureaux* et la définition girardienne de la violence. La première permettra d'approfondir deux contextes : celui de la situation politique espagnole et celui de la corrida. Au début du XIX^e siècle, l'Espagne traverse une période trouble caractérisée par la guerre d'Indépendance et le retour de la monarchie absolutiste de Ferdinand VII : Goya devient ainsi un observateur privilégié des effets et des répercussions de la violence sur les hommes. La corrida, quant à elle, subit des changements majeurs pendant le XVIII^e siècle qui rigidifient ses codes et son déroulement, forçant ainsi le public à pacifier son comportement et ses attitudes. Enfin, l'approche iconographique discernera la manière par laquelle les lithographies représentent la violence. À partir de là, il sera possible de les comparer avec les autres œuvres tauromachiques de Goya afin de déterminer la singularité de leur point de vue sur la violence et la corrida.

Trois chapitres divisent la démonstration du mémoire. Le premier situe le contexte politique et historique de l'Espagne au début du XIX^e siècle : de la guerre d'Indépendance au retour de Ferdinand VII. À la suite de cette mise en situation, une courte analyse des gravures de la série *Désastres de la guerre* montrera l'existence d'un lien entre celles-ci et les *Taureaux de Bordeaux* dans leur relation à la violence. En effet, les

Désastres présentent des hommes et des femmes sous son emprise et dans l'incapacité à la contrôler. Par ailleurs, Goya en ne prenant pas parti (ni pour les Espagnols ni pour les Français) universalise son regard sur la guerre. Les motifs reliés à la décision de Goya de s'exiler seront ensuite abordés avant de présenter une réflexion sur la condition d'un exilé, basée sur le livre *Le Temps de l'exil* de Shmuel Trigano (2001)³⁷, qui mettra en perspective le retour au motif tauromachique dans la production goyesque.

Le deuxième chapitre nous introduira à l'histoire et à la description du procédé lithographique avant d'évoquer l'importance du contexte français pour le perfectionnement de cette technique par Goya. L'accueil décevant réservé aux *Taureaux de Bordeaux* sera ensuite décortiqué afin de comprendre les réticences de certains Espagnols à l'égard de la corrida et les goûts des Français pour des gravures tauromachiques pittoresques. La fin du chapitre se terminera par l'analyse formelle des *Taureaux* pour constater leur manière de représenter la violence et leur singularité par rapport aux autres productions tauromachiques de Goya.

Le troisième chapitre s'amorcera par l'énumération des différentes transformations subies par la corrida au cours du XVIII^e siècle pour montrer que le public doit calmer son tempérament pendant les corridas. La thèse sacrificielle sur la corrida, popularisée au début du XX^e siècle par des écrivains comme Henri de Montherlant et Michel Leiris, sera ensuite évoquée. Au début de notre réflexion, nous avons préconisé cette interprétation pour comprendre la violence tauromachique. L'utilisation de la notion de « rituel sacrificiel » dans le cadre d'une analyse sur la corrida est toutefois réfutée par plusieurs textes anthropologiques récents. En recourant aux thèses de René Girard sur la violence, la corrida est apparue comme une « figure de la violence » et non comme un rituel sacrificiel. Après le résumé des grandes lignes de la pensée de Girard, les auteurs Élias Canetti et Fernando Savatar interviendront pour renforcer cette nouvelle analyse

³⁷ Je voudrais remercier Marie-Blanche Fourcade qui m'a proposé cet ouvrage de Trigano pour m'aider à approfondir la relation entre l'exil et la production bordelaise de Goya.

sur la corrida. Enfin, nous articulerons la thèse girardienne aux résultats de l'analyse formelle.

CHAPITRE I

GUERRE ET INSTABILITÉS POLITIQUES : VERS L'EXIL DE GOYA

Pour mettre en relief le rapport de Goya à la violence, la première partie du chapitre s'attachera au contexte de la guerre d'Indépendance (1808-1813) qui oppose les Français aux Espagnols. Une analyse de la série gravée *Les Désastres de la guerre* suivra pour identifier comment ces œuvres représentent la violence et la brutalité. Par le biais de cette analyse, un lien entre les *Désastres* et les *Taureaux* sera posé puisque la série gravée représente la violence d'une manière similaire aux lithographies. La seconde partie s'intéressera aux événements survenant au lendemain de la guerre et en partie responsables de l'instabilité du paysage politique, soit le retour de Ferdinand VII, l'avènement et la chute du gouvernement constitutionnel. La précarité de la situation politique amène Goya à s'exiler à Bordeaux où il réalisera, entre autres, les *Taureaux de Bordeaux*. La dernière partie proposera une réflexion sur la condition d'un exilé pour vérifier s'il existe un lien entre la réalisation des *Taureaux* et l'exil de l'artiste. En somme, ce chapitre répond à deux objectifs : démontrer la relation de Goya à la violence et approfondir le lien entre l'exil de l'artiste et les *Taureaux de Bordeaux*.

1.1 Guerre d'Indépendance : instabilité et violence

1.1.1 Chronologie du soulèvement patriotique

En 1807, les Français combattent les Portugais, alliés des Anglais³⁸. Dans ce contexte, Napoléon demande aux Espagnols la permission de traverser leur pays³⁹. L'idée de renverser le pouvoir des Bourbons n'existe pas encore dans l'esprit de Napoléon⁴⁰ qui demande à ses armées de « [...] considérer [l'Espagne] comme une nation amie et [de] respecter les Espagnols comme des alliés⁴¹ ». L'accueil cordial de la population envers les armées de l'empereur témoigne d'ailleurs de la convivialité qui caractérise les relations franco-espagnoles. Cependant, des troupes françaises se stationnent, à la fin de février 1808, dans des villes éloignées du Portugal, comme Pampelune et Barcelone, ce qui sème le doute au sein de la population qui commence à se méfier de Napoléon. Des actions violentes ponctuelles se multiplient contre l'armée française. C'est toutefois le renversement de la monarchie espagnole qui marquera le début de la guerre entre les deux nations⁴².

La monarchie espagnole, avant la guerre, traverse une crise interne qui provoque la chute du premier ministre et favori du roi Charles IV, Manuel Godoy (1767-1851). Ses opposants trouvent chez Ferdinand, le fils du roi, un allié pour l'écarter du pouvoir. Isolé, Godoy devient l'objet de critiques sévères qui mènent à son arrestation et à la désolidarisation de Charles IV. Celui-ci, affaibli, cède la couronne à Ferdinand le 19 mars 1808. Pour l'historien Jean-René Aymes, Napoléon développe ses vues sur l'Espagne lorsqu'il entrevoit « [...] la désunion de la famille royale espagnole, la faiblesse

³⁸ L'Espagne devient une alliée forcée de la France contre les Anglais après sa défaite lors de la guerre de la Convention (1793-1795). Napoléon convoite les terres portugaises essentiellement pour deux raisons : bloquer aux Anglais une entrée sur le continent et avoir accès aux ports importants du Portugal (Hocquellet 2001 : 21).

³⁹ Aymes 1973 : 10.

⁴⁰ Aymes 1973 : 10.

⁴¹ Hocquellet 2001 : 23.

⁴² Hocquellet 2001 : 26.

de Godoy et la duplicité du prince Ferdinand⁴³». L'empereur planifie donc son intervention militaire en la justifiant par une volonté de revaloriser « [...] la puissance espagnole à travers la "régénération" de sa monarchie [et de mettre] en sureté [...] la péninsule qui pouvait devenir un danger pour la frontière sud de l'empire⁴⁴». Les tensions qui divisent la cour d'Espagne et menacent la suite de ses projets deviennent un prétexte idéal pour changer de monarque : Napoléon déclare ainsi non avenue l'abdication de Charles IV et affirme que le trône est vacant. Il se rend le 15 avril à Bayonne, ville frontalière entre la France et l'Espagne, et parvient à y faire venir toute la famille royale. Par différentes stratégies, il convainc Ferdinand VII de redonner la couronne à son père Charles IV, qui, à son tour, l'abdique en faveur de Joseph, le frère de Bonaparte. L'évacuation des derniers membres de la famille royale cause un mécontentement réel au sein de la population, qui se soulève le 2 mai 1808 à Madrid. Dès le lendemain, les troupes françaises mettront un terme à ces soulèvements par une répression armée⁴⁵.

Le 10 mai, les Espagnols apprennent que la couronne appartient dorénavant à Joseph Bonaparte, frère de l'empereur. La lecture de cette nouvelle provoque des émeutes dans différentes villes (notamment à Valence, Oviedo, Orihyla et Murcie) et conduit à la formation de juntas patriotiques qui s'arment, un peu partout dans la péninsule⁴⁶. La déclaration de guerre est formulée le 25 mai par « [...] la junta générale de la principauté des Asturies [qui] assume la souveraineté au nom de Ferdinand VII⁴⁷».

⁴³ Aymes 1973 : 10.

⁴⁴ Hocquellet 2001 : 31. En effet, les Anglais utilisent alors le Portugal comme une porte d'entrée sur le continent.

⁴⁵ Ces journées sont devenues les sujets de deux tableaux célèbres de Goya : *Le 2 mai 1808* et *Le 3 mai 1808*.

⁴⁶ Dans le contexte de la guerre d'Indépendance, l'expression «junte patriotique» désigne un regroupement d'Espagnols « [...] qui proclam[e] la rupture avec le gouvernement *afrancesado* de Madrid et dirig[e] le lieu au nom de Ferdinand VII » (Hocquellet 2001 : 140). La définition du terme *junta* en espagnol « [...] correspond [...] à celui de réunion de différentes personnes [et] le verbe *juntarse* signifie s'assembler, se joindre » (Hocquellet 2001 : 140).

⁴⁷ Hocquellet 2001 : 76. Comme l'explique Hocquellet, quatre éléments caractérisent le début du soulèvement patriotique : « [...] il se produit dans des villes libres de troupes napoléoniennes; il se déroule rapidement (entre le 22 mai et le 14 juin pour toute l'Espagne, un à quatre jours par ville); il se diffuse à partir de certaines villes; il se conclut par la formation d'une junta patriotique. » (2001 : 77)

Pour coordonner les actions des différentes junte, un gouvernement patriotique central est formé pendant le mois de septembre.

1.1.2 L'organisation patriotique

Après la déclaration de la guerre à l'Empire français, le gouvernement patriotique organise ses troupes. Deux types d'armée se mobilisent : l'une organisée (armée régulière) et l'autre formée de résistants qui se battent à l'extérieur du cadre rigide de l'armée (les *guerrilleros* ou guérillas). Comme le rappelle Hocquellet, « [...] la guérilla (littéralement "la petite guerre") fait partie, dans l'historiographie, des attributs de la guerre d'Indépendance espagnole ⁴⁸ ». Ces combats n'ont pas le caractère décisif de certaines batailles menées par le gouvernement patriotique. La guérilla joue cependant sur le moral des troupes napoléoniennes, qui perdent une cinquantaine d'hommes par jour⁴⁹. C'est pourtant l'intervention anglaise qui provoquera la défaite de l'armée française, qui se retire en 1813. L'Espagne n'a pas échappé aux effets néfastes liés à tout conflit armé. Plusieurs régions ont été dévastées par le pillage des denrées monétaires et alimentaires opéré par les différentes armées (françaises, espagnoles, anglaises); la population a dû survivre à des famines, dont celle de 1811-1812, qui a fait environ 20 000 victimes dans la seule région de Madrid. Les affrontements entre les troupes impériales et patriotiques ont aussi donné lieu à des massacres horribles d'un côté comme de l'autre.

1.2 *Les Désastres de la guerre : au-delà du sentiment national*

Les informations concernant les activités et les idées politiques de Goya relativement à la guerre franco-espagnole demeurent ténues. En 1808, au début du conflit, le général

⁴⁸ Hocquellet 2001 : 176.

⁴⁹ Hocquellet 2001 : 179. Sur la guérilla voir aussi Aymes 1973 : 50-56.

José Palafox lui demande de venir dans la ville de Saragosse en Aragon, province natale de l'artiste, afin d'illustrer le courage des résistants espagnols. Il retourne à Madrid l'année suivante où Joseph Bonaparte et ses généraux requièrent ses services pour être portraiturés⁵⁰. D'ailleurs, la série gravée *Les Désastres de la guerre*, réalisée entre 1810 et 1814⁵¹, ne conduit pas à une lecture pro-française ou pro-espagnole. Goya préfère exposer les effets les plus brutaux de la guerre plutôt qu'exalter une identité nationale ou de glorifier les héros de la résistance. Témoin et victime du conflit franco-espagnol⁵², il représente dans ces gravures une violence qui affecte les hommes d'une manière similaire, et ce, peu importe leur nationalité.

La série des *Désastres*, publiée pour la première fois en 1863, est composée de 80 estampes. Trois groupes thématiques forment la série : les images sur la brutalité de la guerre (pl. 2 à 47), les images sur la famine de 1811-1812 (pl. 48 à 64) et les images à connotation fantastique et cauchemardesque (pl. 65 à 80)⁵³. Dans ces œuvres, un regard plus global que local est posé sur la guerre (il ne recense pas, par exemple, des scènes militaires ou des événements marquants du conflit). En effet, les gravures représentent la guerre et la violence comme l'affaire de l'homme et non comme l'attribut d'une nation en particulier. En ce sens, les *Désastres* ne tiennent pas pour responsable l'envahisseur français.

⁵⁰ Tomlinson 1994 : 179 et Vega 1994 : 3.

⁵¹ La question de la datation pose problème pour les historiens de l'art. La plupart s'entendent sur le début de la production de la série, commencée en 1810. Des spécialistes de Goya, comme Pierre Gassier et Juliet Wilson Bareau, ont repris la proposition d'Eleanor Sayre, élaborée dans *The Changing Image* (1974), selon laquelle les *Désastres* ont été réalisés à deux moments différents : entre 1810-1814 pour le groupe d'œuvres sur la guerre et la famine, et entre 1820-1823 pour le dernier groupe, composé d'images satiriques. Nous adoptons cependant la datation proposée par Jesusa Vega, qui la situe entre 1810-1814 en s'appuyant sur deux arguments : premièrement, elle considère nécessaire d'envisager cette série comme un tout unifié; deuxièmement, elle évoque la question du matériel utilisé (le papier et les cuivres sont de mauvaise qualité) pour démontrer que toutes les épreuves ont été produites entre 1810-1814.

⁵² Vega 1994 : 3.

⁵³ Sur ce dernier groupe d'œuvres, voir l'article de Jesusa Vega, « The Dating and Interpretation of Goya's *Disasters of War* » (1994). Vega analyse ces œuvres comme une satire dans le contexte du retour au pouvoir de Ferdinand VII en 1814.

C'est le cas de la planche 5, *Et elles sont comme des bêtes féroces* (fig. 1.1), où les femmes prennent les armes contre l'envahisseur⁵⁴. Cette œuvre présente une ribambelle funeste qui souligne la perméabilité des personnages à la violence : à tour de rôle, ils en sont les porteurs. À l'avant-plan, une femme habillée de blanc tient un enfant dans ses bras et s'apprête à tuer un soldat français. Derrière ce dernier, la situation s'inverse, tandis que son compagnon fusille une victime cachée à notre regard. À côté de celle-ci, une Espagnole soulève une roche pour assommer sa cible, alors qu'à sa gauche, une femme espagnole gémit au sol. Le regard revient à l'avant-plan sur la chute définitive d'un soldat français. En somme, le dispositif de cette œuvre tend à démontrer comment la violence les contamine tous : les Espagnols comme les Français; les militaires comme les civils; les hommes comme les femmes.



Fig. 1.1 *Et elles sont comme des bêtes féroces*

⁵⁴ Dans cette série, les femmes jouent un très grand rôle. Elles sont représentées à la fois comme les victimes de la guerre (notamment dans les nombreuses scènes de viol : pl. 9, 13, 19, etc.), mais aussi comme les bourreaux (pl. 28, par exemple).

La série de Goya explore aussi la brutalité extrême des gestes commis par les hommes dans un contexte d'opposition⁵⁵. Dans la gravure *Que peut-on faire de plus?* (fig. 1.2), l'artiste grave la castration d'un homme par les soldats français. L'œuvre ne cherche ni à glorifier le geste du soldat à l'épée ni à héroïser le courage de l'homme



Fig. 1.2 *Que peut-on faire de plus?*

torturé. Comme l'historien de l'art Hilliard T. Goldfarb l'explique : « L'épée n'est pas levée dans un grand geste rhétorique, le mourant n'exprime pas non plus de sentiment noble. Nous sommes plutôt les observateurs du hachage mécanique et méthodique d'un corps devenu charogne. »⁵⁶ Dans la planche *Ceci est pire* (fig. 1.3), Goya approfondit le



Fig. 1.3 *Ceci est pire*

registre de la brutalité : au premier plan, un homme est démembré et empalé à un arbre alors que les combats se poursuivent à l'arrière-plan où des corps s'empilent devant un soldat qui lève son épée dans un geste final⁵⁷. Encore une fois, l'œuvre évite l'héroïsation ou la glorification d'une nation et adopte un ton plus ironique, plus sévère sur les conséquences d'un tel conflit. Cette idée

s'appuie sur le dispositif pictural qui, en juxtaposant deux plans, crée une relation

⁵⁵ Certaines idées concernant la représentation de la brutalité proviennent de la démonstration de Goldfarb dans « *Les Désastres de la guerre* » (2001).

⁵⁶ Goldfarb 2001 : 25.

⁵⁷ Plusieurs historiens de l'art ont fait l'analogie entre le corps de cet homme et le *Torse du Belvédère*, notamment Hilliard T. Goldfarb (2001 : 25).

causale entre les combats et la mort cruelle infligée à l'homme. D'une manière plus brutale, la gravure *Grande prouesse! Contre des morts!* (fig. 1.4) représente trois hommes ligotés à un arbre dont un a été démembré. Le sujet est cru, la violence de la scène est exhibée sans artifice et sans détour. La trace des combats n'existe que dans ces corps meurtris qui incarnent toute la barbarie de la guerre et invitent à en mesurer l'absurdité. Pendant que la plaine retrouve son calme et son silence, ces corps anonymes réaniment les bruits, les cris et la douleur de la confrontation armée.



Fig. 1.4 *Grande prouesse ! Contre des morts !*



Fig. 1.5 *Quel courage*

La représentation de la violence dans les *Désastres* se traduit aussi par l'anonymat des personnages et des lieux⁵⁸. Une seule œuvre dans la série, *Quel courage!* (fig. 1.5), réfère à un personnage connu : Augustina de Aragón, résistante de la ville de Saragosse. Baignée d'ombre et représentée de dos, la figure d'Agustina de Aragón devient la

représentation de toutes les autres héroïnes connues pour avoir combattu les armées napoléoniennes : Goya s'éloigne ainsi d'un type de représentation qui héroïse et glorifie ses personnages. D'ailleurs, la préférence de Goya pour l'adoption d'un registre brutal et pour l'anonymat de ses personnages témoignent de son détachement par rapport à l'idée,

⁵⁸ Le choix de l'anonymat est peut être une conséquence des commandes réalisées par Goya pour différentes personnalités issues de camps adverses comme Ferdinand VII, Wellington, Joseph Bonaparte, etc. (Vega 1994 : 80).

répandue à l'époque, que la guerre d'Indépendance est une « guerre juste »⁵⁹. L'objectif de cette série s'apparente plutôt à une réflexion sur les conséquences fatales d'un tel conflit. En refusant de prendre parti, les *Désastres* touchent, tel que mentionné précédemment, à l'aspect universel de la violence⁶⁰ : la violence se trouve en chacun et se déploie chez toutes les nations.

Les *Désastres* dépassent le conflit national et présentent la violence comme une force brutale à laquelle les hommes sont perméables. S'éloignant d'une vision documentaire ou partisane de l'événement, Goya interprète librement son expérience de la guerre⁶¹. Bien qu'une de ces gravures s'intitule *J'ai vu cela* (pl. 44), il faudrait éviter, comme le propose Hilliard Goldfarb, de qualifier son travail de « photojournalisme avant la lettre »⁶² puisqu'il ne documente pas les faits ou les événements comme le ferait un reporter. Les *Désastres* offrent néanmoins une vision véridique et réelle des conséquences fatales de la guerre⁶³ au sens où un contemporain de l'artiste pouvait y reconnaître des scènes observées. Janis Tomlinson a d'ailleurs évoqué la tangibilité des représentations pour expliquer pourquoi la série n'a pas été diffusée du vivant de l'artiste : les victimes de la guerre cherchaient à l'oublier et ne voulaient pas se la remémorer par le biais de l'image⁶⁴.

⁵⁹ Vega 1994 : 8. La réflexion sur l'impact d'une représentation anonyme d'Agustina de Aragón provient de l'article de Jesusa Vega : « The Dating and Interpretation of Goya's *Disasters of War* » (Vega 1994 : 6-8). Celle-ci interprète aussi l'absence de gravures portant sur des événements ou des lieux précis comme une manière d'empêcher la glorification et la fabrication de héros nationaux.

⁶⁰ Vega 1994 : 8.

⁶¹ Pour les sources d'inspiration des gravures, Tomlinson évoque les récits rapportés dans les journaux et les décrets gouvernementaux (1994 : 193).

⁶² Goldfarb 2001 : 24.

⁶³ Le fait que certaines gravures utilisent une iconographie chrétienne prouve que le travail de l'artiste ne se pose pas comme du journalisme. En effet, Goya emprunte à cette tradition une façon de représenter des scènes d'horreur en se fondant, par exemple, sur les représentations de martyrs comme saint Sébastien, que rappelle l'homme démembré de la gravure *Grande prouesse* (fig. 1.4). En outre, dans la gravure qui ouvre la série, *Tristes pressentiments de ce qui doit arriver*, l'homme agenouillé connote les représentations du Christ prosterné, implorant son Père.

⁶⁴ Tomlinson 1994 : 191.

En résumé, Goya réalise une série dont la violence outrepassa la question nationale. Témoin de la guerre et de ses effets sur l'homme, Goya la représente comme un élément qui se propage d'une personne à une autre, d'une nation à une autre. Cette remarque est importante pour la démonstration sur les *Taureaux de Bordeaux*, qui réitèrent cette disposition des hommes à se plier à la violence. Avec prudence, nous affirmons que la série des *Désastres* préfigure une représentation de la violence caractéristique des *Taureaux de Bordeaux*.

1.3 Instabilité du contexte politique et exil

1.3.1 Le gouvernement constitutionnel et retour de Ferdinand VII

Le 19 mars 1812, vers la fin de la guerre, la Constitution de Cadix est signée. Ses principes s'inspirent de ceux de la Révolution française de 1789, comme « la souveraineté nationale, la séparation des pouvoirs, la division administrative du pays en provinces, le droit de propriété ou l'égalité, tout en proclamant [...] la religion catholique comme religion d'État ⁶⁵ ». Ce document partage les pouvoirs et concède au Parlement élu, au conseil d'État, formé par le roi et le Parlement, ainsi qu'au monarque la responsabilité de l'élaboration des lois. Les espoirs des libéraux se brisent en 1814, lorsque Ferdinand VII réinstaure l'absolutisme et abolit la Constitution. Un soulèvement libéral, dirigé par le général Riego en janvier 1820, oblige Ferdinand VII à prêter serment à la Constitution de Cadix.

Bien que l'installation du nouveau régime, nommé le Triennat libéral (1820-1823), se soit déroulée dans une paix relative, la suite des événements a contribué à fragiliser la situation politique. Aux conspirations, insurrections et meurtres politiques, s'ajoute la montée de la violence dans les régions rurales où des groupes d'absolutistes se forment. Celle-ci est généralement maîtrisée, mais « [...] un climat d'instabilité et de défiance

⁶⁵ Mastor 2008.

[mine] l'ensemble de la péninsule⁶⁶. Les efforts déployés par le gouvernement pour appliquer les principes libéraux ne suffisent pas à rétablir la stabilité au pays⁶⁷. Il doit d'ailleurs contrer l'insurrection du 7 juillet 1822, probablement dirigé par le roi qui comprend alors que la reprise du pouvoir passe par l'intervention de forces militaires extérieures. La France vient à son secours en lui envoyant, le 7 avril 1823, l'armée des « cent mille fils de saint Louis⁶⁸ ». Le gouvernement capitule le 30 septembre et le roi « [...] promulgu[e] un décret déclarant nuls et non avenue tous les actes du gouvernement constitutionnel⁶⁹ ». Le retour de Ferdinand est, en outre, marqué par l'organisation d'une répression officielle pilotée par son confesseur Victor Sáez. L'ampleur de cette répression inquiète les autres pays européens, qui interviennent en faveur d'une amnistie, annoncée le 11 mai 1824.

Les activités et les vues politiques de Goya, pendant cette période, demeurent en partie énigmatiques vu le manque de sources. En 1819, il achète la *Quinta del Sordo* et réalise les *Peintures noires*⁷⁰. Il prête serment l'année suivante à la Constitution lors d'une réunion de l'Académie des Beaux-Arts de San Fernando. Les activités de l'artiste restent

⁶⁶ Bozal 1998 : 17.

⁶⁷ Pour appliquer ces principes, le gouvernement met en place une milice populaire et crée les sociétés patriotiques. La première a été formée pour « [...] soutenir et [...] défendre l'ordre constitutionnel » alors que les secondes « [...] furent les principaux instruments dont se dotèrent les tenants des différents courants du libéralisme pour mettre sur pied [...] un ensemble complexe de forces et d'intérêts politiques capable de veiller au respect de la constitution et d'empêcher le retour à l'absolutisme » (Bozal 1998 : 18-19). En ce qui concerne la fragilité du pays, elle est causée par la place qu'occupe Ferdinand VII et le pouvoir de l'Église dans le paysage politique, mais aussi par les divergences qui minent les groupes libéraux (Bozal 1998 : 18).

⁶⁸ L'expression des « cent mille fils de saint Louis » désigne l'armée française envoyée par Louis XVIII pour « libérer Ferdinand de l'emprise de ses ministres radicaux » (Encyclopædia Universalis 2008). Cette intervention a eu un impact significatif dans l'engouement des Français pour l'art espagnol. L'artiste Isidore-Séverin Taylor (le baron Taylor), par exemple, a rapidement été fasciné par les œuvres espagnoles. Il est retourné en Espagne à quelques reprises et a joué un rôle important dans la constitution de la collection d'art espagnol de Louis-Philippe. À ce sujet voir le texte de Gary Tinterow, « Raphaël supplanté : le triomphe de la peinture espagnole en France » (2002).

⁶⁹ Bozal 1998 : 21.

⁷⁰ Selon Veleriano Bozal, l'utilisation des murs de sa maison pour produire ces œuvres indique qu'au début du gouvernement constitutionnel, Goya n'avait pas l'intention de s'exiler en France (1998 : 16). La *Quinta del Sordo* est une maison de campagne que Goya achète autour de 1819. Sur les murs, il peint des fresques très sombres parmi lesquelles se trouvent *Saturne dévorant ses enfants*, *le Pèlerinage de San Isidro*, *le Sabbat*, *Deux Jeunes Femmes se moquant d'un homme* et *Deux Vieux mangeant leur soupe*. Ces œuvres sont aujourd'hui conservées au Musée du Prado.

ensuite inconnues jusqu'en 1822. En septembre 1823, lors du retour de Ferdinand, Goya cède la *Quinta del Sordo* à son petit-fils Mariano : geste probablement préventif étant donné le droit des autorités à confisquer pour des motifs politiques les biens qu'une personne cède à ses enfants. Jusqu'à l'amnistie, il se cache chez l'abbé José Duaso y Latre (1775-1849). Pour l'historien de l'art Jonathan Brown, ces informations suffisent pour affirmer que les allégeances politiques de l'artiste penchaient du côté libéral⁷¹.

1.3.2 Exil à Bordeaux

Au lendemain de l'annonce de l'amnistie, Goya demande au roi la permission de quitter l'Espagne pour une période de six mois en prétextant la nécessité médicale d'aller prendre les eaux à Plombière-les-Bains (dans les Vosges). Ce privilège lui est accordé le 30 mai et Goya arrive à Bordeaux le 27 juin 1824. Il s'y arrête trois jours avant de partir deux mois à Paris. Il revient à Bordeaux vers la mi-septembre et s'y installe. En 1825, sa permission est renouvelée une autre année. Toujours peintre officiel de la cour, il retourne à Madrid en 1826 où il obtient l'autorisation de prendre sa retraite avec une pension. Comme Brown l'explique, sa requête lui est accordée en reconnaissance de ses années de service :

As the royal official stated, the artist was eighty years old and had served with distinction in the royal household for fifty-three. His works had been widely praised, and as a further consideration, his advanced age implied that he would enjoy the favor for very little time. He was free to return to France to enjoy, as the royal official had correctly surmised, a brief period of official retirement.⁷²

Pour expliquer les motifs de cet exil, on a souvent souligné la corrélation entre les amitiés libérales de l'artiste et sa peur de subir les représailles du gouvernement⁷³.

⁷¹ Brown et Galassi 2006 : 3.

⁷² Brown et Galassi 2006 : 19.

⁷³ C'est notamment le cas de Pierre Gassier et Juliet Wilson Bareau qui affirment que Goya craint les représailles de Ferdinand depuis son retour (1970 : 334). La relation de Goya à Leocadia Weiss (1788-1856) a aussi été considérée comme une des raisons de son exil. Le retour de Ferdinand VII constitue un réel

L'historien Jean-René Aymes écrit à ce propos que Goya « [...] n'a pas de raisons fortes pour penser que la répression qui s'abat sur les libéraux et les "afrancesados" va l'atteindre », puisqu'il n'est pas engagé politiquement⁷⁴. En outre, Janis Tomlinson estime que la relation entre Goya et le roi n'est pas conflictuelle ou tendue puisque ce dernier lui a toujours accordé la permission de rester en France. De même, elle n'envisage pas le nombre limité de commandes passées à Goya comme un signe d'hostilité, mais comme une divergence de goûts esthétiques⁷⁵. À la lumière des arguments de Aymes et de Tomlinson, l'exil de Goya apparaît donc comme un désir de retrouver une stabilité sociale et une tranquillité d'esprit face à une Espagne « [...] devenue odieuse et redoutable avec ses prisons et ses bagnes⁷⁶ ». La lettre qu'écrit Leandro Fernández de Moratín, un ami de Goya exilé à Bordeaux, à l'abbé Juan Antonio Melón, témoigne d'ailleurs de cette idée : « que l'on vive longtemps ou non, on vit libre de toute crainte de se retrouver dans un cachot sans savoir pourquoi, ou dans un des bagnes [...].⁷⁷ »

À Bordeaux, Goya rejoint une communauté d'exilés espagnols composée de plusieurs de ses amis et protecteurs rencontrés à Madrid. En fait, deux vagues d'immigration se succèdent dans la ville portuaire. La première regroupe les Joséphins, les fidèles du roi Joseph, qui ont quitté après la défaite des Français à Vitoria en 1813, et la seconde, se compose des libéraux fuyant la péninsule avant et après l'amnistie⁷⁸. La ville de Bordeaux est devenue un passage obligé pour ces exilés notamment pour la

danger pour elle étant donné son implication politique directe avec les libéraux. Elle demande d'ailleurs à la France de la reconnaître en tant que réfugiée politique. Selon Aymes, « le séjour de Goya en France pourrait bien s'expliquer, au premier chef, mais non pas exclusivement, par la force et la persistance du lien affectif qui l'attache à [Leocadia] » (2005 : 15). En septembre 1824, celle-ci le rejoint à Bordeaux, avec son fils et sa fille, et s'installe avec lui.

⁷⁴ Aymes 2005 : 13.

⁷⁵ Tomlinson 1992 : 3.

⁷⁶ Aymes 2005 : 14.

⁷⁷ Correspondance citée dans le texte de Martínez-Novillo « *Les Taureaux de Bordeaux* » (1998 : 125). Moratín est un ami de Goya depuis les *Caprices*. Il est, entre autres, l'auteur de *El sí de las Niñas*. Le retour de Ferdinand représente une menace pour lui, comme les autres intellectuels de son époque. Soupçonné d'être un *afrancesado*, c'est-à-dire un supporter du gouvernement de Joseph Bonaparte, Moratín quitte l'Espagne en 1817 afin de gagner la France. Il s'installe à Bordeaux le 11 octobre 1821 (Fauqué 1998 : 56).

⁷⁸ Fouqué 1998 : 56.

clémence de son climat et la proximité géographique avec leur pays d'origine⁷⁹. Ils s'y installent aussi pour « [...] profiter de l'essor économique qui sui[t] la chute de l'empire, avec la reprise des activités du port⁸⁰ ». Ces Espagnols, pour la plupart bien nantis, s'intègrent facilement à la communauté bordelaise⁸¹.

1.3.3 L'exil et les *Taureaux de Bordeaux*

Sans résoudre en entier la question d'une corrélation entre l'état d'exil et la production artistique des *Taureaux de Bordeaux*, une réflexion sur la condition d'un exilé aide à comprendre les raisons probables qui ont conduit Goya vers la représentation de motifs tauromachiques⁸².

Trigano envisage l'exil comme la possibilité d'une transformation positive des pertes suivant la séparation de la patrie d'origine. C'est ainsi que l'exilé se distingue du déraciné qui reste nostalgique et tourné vers le passé. En effet, la force de celui-ci se mesure à sa capacité à atteindre une liberté existentielle plus grande, qui l'amène à se projeter dans le futur. Cette quête se traduit par la recherche de l'origine définie, entre autres, comme la « [...] condition de notre développement et de notre éclipse finale⁸³ ». L'exil est donc une condition nécessaire pour qu'advienne ce voyage dans les temps (passé et futur) visant à retrouver l'origine puisque celle-ci est cachée par le contexte d'enracinement.

Dans le cas de Goya, il est tentant d'associer cette recherche de l'origine au langage artistique et, plus précisément, à la représentation d'une corrida, symbole identitaire fort

⁷⁹ Fouqué 1998 : 64.

⁸⁰ Fouqué 1998 : 65.

⁸¹ Fouqué 1998 : 67.

⁸² Cette courte analyse se nourrit des idées de Shmuel Trigano tirées de son essai philosophique *Le temps de l'exil* (2001).

⁸³ Trigano 2001 : 13.

en Espagne⁸⁴. Le fait de se retrouver hors de la péninsule ibérique explique peut-être pourquoi se transforme la vision que confèrent les *Taureaux de Bordeaux* à la corrida⁸⁵; comme si l'exil offrait une distance qui rend possible une autre perception de la corrida. Cette dernière s'attache dorénavant aux jeux de tensions et de violences sous-jacents plutôt qu'à une description visuelle de type documentaire.

Ce regard tourné vers la corrida et, par extension, celui que l'exilé pose sur sa terre natale, se produit par le biais du souvenir. Trigano explique que parmi les pertes reliées à l'exil, se trouve celle de l'espace tellurique. La nature assurait une part de son identité, mais déraciné, dans d'autres paysages que ceux qui l'ont vu naître, l'exilé « sort [...] de l'anonymat et de l'indifférenciation de la nature ⁸⁶ » et est confronté à lui-même. Il est alors amené à se remémorer sa terre natale à travers le souvenir; expérience qui confère à ces paysages une présence plus grande et qui finit par les transformer en une réalité intériorisée :

L'expérience est étonnante : cette terre aura encore plus de présence en lui lorsqu'il l'aura perdue et qu'il se la remémorera. [...] C'est donc dans la mémoire – et donc dans le temps – que la terre continuera à l'habiter. Elle sera devenue une réalité intérieure et non plus extérieure, surplombée par le moi ainsi libéré par les effluves du souvenir, générateur d'une conscience revigorée.⁸⁷

⁸⁴ À tel point qu'elle devient un moyen politique d'obtenir les faveurs de la population. Au XVIII^e siècle, plusieurs discours critiques condamnent les jeux tauromachiques. Pour répondre à ces intellectuels qui s'opposent à la corrida, Philippe V (1700-1746), réticent aux jeux tauromachiques, incite les nobles à quitter les arènes. Son successeur, Ferdinand VI (1754-1759) ne tolère plus la corrida et l'interdit en 1754, sauf pour le financement d'œuvres de bienfaisance. Puis Charles III (1759-1788), ouvert aux idées françaises et libérales, réduit le nombre de ces événements dans les provinces afin de ramener le peuple au travail. Pour dégoûter les spectateurs, il fait choisir des taureaux de combat médiocres. À son tour, Charles IV (1788-1808) encourage la tenue de corridas pour financer des organismes de charité, mais l'interdit totalement en 1805. Elle sera légalisée de nouveau pour le séjour espagnol de Joseph Bonaparte en 1808 et réinstaurée officiellement lors du retour de Ferdinand VII (1813-1833) sur le trône d'Espagne (Baratay et Hardouin-Fugier 1995 : 34).

⁸⁵ La fin du prochain chapitre montrera comment les *Taureaux de Bordeaux* se détachent formellement des autres représentations tauromachiques exécutées par Goya.

⁸⁶ Trigano 2001 : 19.

⁸⁷ Trigano 2001 : 20.

L'idée d'une intériorisation de l'espace extérieur natif trouve une résonnance dans la relation de Goya à la corrida. En Espagne, les arènes font partie du paysage urbain (comme à Madrid ou à Saragosse) et donc, de l'espace extérieur. À Bordeaux, Goya continue peut-être d'être « habité » par « l'espace tauromachique » qu'il finit par intérioriser. La possibilité d'intégrer la corrida à une réalité proprement intérieure et nourrie par « les effluves du souvenir » lui ouvre sans doute la voie à une représentation différente et originale de ce spectacle : l'artiste se l'approprie et se détache possiblement des contraintes culturelles auxquelles il aurait dû faire face en Espagne. En effet, la représentation des *Taureaux de Bordeaux*, comme nous le verrons plus amplement dans le chapitre suivant, se détache des éléments de paysage (le ciel, la vue sur la ville, etc.) au profit d'une vision très rapprochée de la confrontation entre l'animal et l'homme. Autrement dit, l'appropriation de l'espace tellurique passe dans les *Taureaux de Bordeaux* par sa négation dans la représentation. L'exil fait disparaître le paysage et amplifie les jeux de violence qui lient les différents protagonistes. Trigano écrit que l'intériorisation d'une ancienne réalité fait advenir « [...] la matrice de naissance d'un monde autre [...] »⁸⁸. Par extension, il est possible de dire qu'en devenant cette nouvelle matrice, les *Taureaux* osent rapprocher la corrida de son origine violente.

En résumé, dans la première partie du chapitre, une mise en contexte sur la guerre d'Indépendance a montré que Goya a vécu dans un monde de violence. Pendant la période de conflit, les observations de l'artiste l'ont conduit aux *Désastres de la guerre*. En outre, l'analyse de cette série a montré que Goya représente la violence de façon à souligner sa capacité à circuler entre les hommes (peu importe leur nation ou leur genre), par la perméabilité des personnages à celle-ci et par leur capacité à accomplir des gestes d'une extrême brutalité. Dans la seconde partie du chapitre, la période d'instabilité politique suivant la guerre a été évoquée afin de discerner les motifs de l'exil de l'artiste à Bordeaux. Pour terminer, une réflexion sur l'exil a posé un lien entre la condition d'exilé et la production des *Taureaux de Bordeaux*. Plus précisément, le lien probable entre l'exil et le retour à un motif tauromachique a été présenté. Après avoir démontré l'existence du

⁸⁸ Trigano 2001 : 81.

contexte violent (guerre, instabilités politiques, famine, exil) dans lequel a évolué l'artiste, il devient possible de préciser la relation des *Taureaux de Bordeaux* à la violence.

CHAPITRE II

LES TAUREAUX DE BORDEAUX :

CONTEXTE DE PRODUCTION ET ANALYSE FORMELLE

En exil à Bordeaux, Goya retourne à la lithographie, qu'il avait utilisée pour la première fois en 1819 à Madrid; la première partie du chapitre abordera des éléments informatifs (historique et procédé) sur cette technique et sur le rapport de Goya à celle-ci. Cette relation se développe en trois étapes qui correspondent chacune à un lieu, soit Madrid, Paris et Bordeaux. Il sera ensuite question de l'accueil décevant reçu par les *Taureaux de Bordeaux* tant chez les Espagnols, divisés sur la corrida, que chez les Français, amateurs d'estampes pittoresques. La dernière partie identifiera, par une analyse formelle, comment les *Taureaux de Bordeaux* représentent la violence et où ils se positionnent par rapport à la production tauromachique antérieure de Goya. Essentiellement, ce chapitre répond à deux objectifs : relever les liens entre les *Taureaux de Bordeaux* et leur contexte de production, et aborder la problématique de la violence des lithographies, qui déborde de la dualité taureau-matador.

2.1 La lithographie

C'est en cherchant à imprimer à peu de frais ses écrits que l'écrivain Aloys Senefelder invente en 1798, dans la ville de Munich, la lithographie, procédé d'impression entièrement nouveau depuis la découverte de l'*intaglio* au XV^e siècle⁸⁹. Senefelder

⁸⁹ Griffiths 1996 : 104.

découvre le potentiel commercial de cette méthode d'impression et s'unit avec d'autres partenaires pour diffuser son invention dans les différentes capitales d'Europe. La commercialisation du produit se déroule avec quelques ombrages, puisque Senefelder est peu doué pour les affaires et ne parvient pas à résoudre des problèmes techniques importants⁹⁰. Malgré tout, des ateliers de lithographies font leur apparition en France, en Angleterre et en Allemagne. À Paris, Charles de Lasteyrie et Godefroy Engelmann ouvrent chacun un atelier de lithographe, le premier en 1814 et le second en 1816. Les nombreuses améliorations qu'ils apportent au procédé encouragent des artistes comme Théodore Géricault et Eugène Delacroix à en découvrir le plein potentiel. La popularité de la lithographie gagne même la cour, où « chacun voulut non seulement se faire lithographier, mais encore lithographier lui-même ⁹¹ ».

La lithographie se fonde essentiellement sur le principe chimique de la répulsion entre l'eau et le gras. Sur une pierre ou sur un papier à report⁹², le lithographe exécute un dessin avec un corps gras comme le crayon ou l'encre lithographique. Pour protéger les zones qui ne sont pas entrées en contact avec la matière grasse, le lithographe « désensibilise » la pierre lithographique en appliquant une solution de gomme acidulée qui permet de « [...] dissocier définitivement le gras de son véhicule le rendant désormais partie intégrante de la surface de la pierre ou du métal ⁹³ ». Cette solution augmente la capacité d'absorption d'eau de la zone non dessinée, qui n'entrera plus en contact avec la matière grasse. Le lithographe applique aussi de l'asphaltum⁹⁴ sur la zone dessinée afin d'uniformiser l'encrage. La pierre est ensuite mouillée pour que les zones non dessinées, en absorbant l'eau, empêchent l'encre d'impression d'y adhérer. Avec un rouleau, le lithographe couvre la pierre d'encre jusqu'à l'apparition des zones dessinées : « [l]'encre grasse glisse sur la zone mouillée sans y adhérer alors qu'elle se dépose sur la zone grasse

⁹⁰ Griffiths 1996 : 104.

⁹¹ Bersier 1984 : 288.

⁹² Le dessin direct sur la pierre est associé à la vraie lithographie vu la gamme incomparable d'effets qu'il permet, alors que la méthode du transfert est perçue comme mécanique et vouée à la copie (Harris 1964 (1983) : 214).

⁹³ Malenfant 1979 : 15.

⁹⁴ L'asphaltum est « [...] un produit très gras et totalement réfractaire à l'eau » (Malenfant 1979 : 276).

et sèche. La seule *zone encrée* est donc la zone sèche, celle de l'image.⁹⁵ Pour reproduire l'image, on pose sur la pierre une feuille de papier, l'habillage (composé de papier buvard), et la raclette, dont la fonction est d'exercer la pression nécessaire pour permettre le report de l'encre de la pierre à la feuille de papier⁹⁶. Lorsque l'impression est terminée, on enlève l'habillage et on retire délicatement le papier. Il faut immédiatement mouiller la pierre pour tirer d'autres épreuves.

2.2 Goya et la lithographie. Une relation en trois lieux : Madrid, Paris, Bordeaux

L'*Establecimiento Litográfico de Madrid*, fondé en Espagne en 1819, est dirigé par José María Cardano. C'est à cet endroit que Goya, âgé de 73 ans, réalise ses premières lithographies⁹⁷. Il utilise alors le procédé du report, plutôt que le dessin direct sur la pierre, et laisse probablement Cardano réaliser l'impression⁹⁸. Les résultats de ces lithographies sont insatisfaisants, selon l'historien de l'art Tomás Harris, en regard de celles réalisées par le travail direct sur la pierre; procédé associé à la vraie lithographie vu la gamme incomparable d'effets qu'il permet, alors que la méthode du transfert est perçue comme mécanique et vouée à la copie⁹⁹. Devant les échecs rencontrés à Madrid, Goya abandonne ce procédé jusqu'à son exil en France.

La réalisation des lithographies bordelaises de Goya est précédée d'un voyage à Paris¹⁰⁰. Le manque de documents sur cette période ne permet pas d'établir avec exactitude le motif du voyage et les activités réalisées pendant ce séjour parisien. Parmi

⁹⁵ Malenfant 1979 : 16.

⁹⁶ Malenfant 1979 : 16.

⁹⁷ Huit lithographies réalisées à Madrid sont connues à ce jour. C'est le cas de *Vieille filant*, du *Duel à l'ancienne* et du *Chemin de l'enfer* (Gassier et Wilson 1970 : 308; 329-330). Il existe aussi deux épreuves au sujet taumachique : *Taureau traqué par des chiens* et *Suerte de pique dans la campagne* (Martinez Novillo 1998 : 118-119).

⁹⁸ Harris 1964 (1983) : 215.

⁹⁹ Harris 1964 (1983) : 214.

¹⁰⁰ On se souviendra qu'il quitte l'Espagne le 30 mai 1824 et arrive à Bordeaux le 27 juin. Trois jours plus tard, il se dirige vers la capitale française pour une durée de deux mois.

les rares documents dont on dispose se trouvent une lettre de Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) et un rapport de la police française. La lettre s'adresse à l'abbé Juan Antonio Melón : Moratín y écrit que le vieux maître se rend dans la capitale française parce qu'il est « [...] désireux de voir le monde ¹⁰¹ ». Quant au rapport de police, il rapporte la surdité et la vieillesse de l'artiste qui passe ses journées à se promener et à visiter les monuments ¹⁰².

La plupart des historiens de l'art s'entendent sur la possibilité que Goya approfondit à Paris sa connaissance de la lithographie ¹⁰³. C'est ce que soutient Michel Florisoone dans son article « La raison du voyage de Goya à Paris » (1966), où il affirme que l'artiste retrouve José María Cardano, son premier maître de lithographie, exilé depuis 1823. Pierre Gassier suggère, pour sa part, que ce dernier propose à Goya de visiter les réputés ateliers de Charles de Lasteyrie et de Godefroy Engelmann ¹⁰⁴. Dans son ouvrage *Les dessins de Goya*, Gassier remarque d'ailleurs que les 123 dessins réalisés pendant la période bordelaise, consignés dans les albums nommés *G* et *H*, démontrent l'importance prépondérante qu'occupe dorénavant la lithographie dans son œuvre ¹⁰⁵. Alors qu'avant l'exil, Goya réalisait ses dessins avec le lavis d'encre de Chine, qu'il maîtrisait à un haut niveau, il abandonne cette technique pour utiliser la « [...] pierre noire lithographique associée au crayon lithographique ¹⁰⁶ ».

¹⁰¹ Florisoone 1966 : 328. La correspondance entre Moratín et Melón demeure une source importante pour quiconque s'intéresse à la période bordelaise de Goya. Dans ses lettres à Melón, qui est resté à Madrid, Moratín évoque la vie à Bordeaux et donne parfois des indications quant au quotidien de Goya, à ses humeurs et à sa santé.

¹⁰² Florisoone 1966 : 328. Le gouvernement français est tellement méfiant à l'égard des immigrants espagnols que même Goya a été soupçonné de pratiquer des activités illicites. Comme l'indique Jeannine Baticle, « [l]e gouvernement français voyait des conspirateurs partout et avait donné l'ordre de le surveiller " afin de vérifier si l'artiste n'entretenait pas des relations suspectes à Paris, que son emploi à la Cour d'Espagne rendrait encore plus inconvenantes " » (Baticle 1992 : 461).

¹⁰³ L'année du séjour de Goya à Paris correspond au Salon de 1824, où John Constable et Delacroix ont respectivement exposé *The Hay Wain* et *Les Massacres de Scio*. Une section du Salon est aussi consacrée à la lithographie (Gassier 1998 : 93). Il s'avère cependant impossible d'affirmer avec certitude si Goya a visité ou non l'exposition.

¹⁰⁴ Gassier 1998 : 92.

¹⁰⁵ Selon Pierre Gassier, l'utilisation du crayon lithographique est « [...] un procédé [donnant] au trait une vigueur et une spontanéité qui convenaient à merveille au tempérament de Goya » (Gassier 1973 : 500).

¹⁰⁶ Gassier 1973 : 499.

À Bordeaux, Goya rencontre Cyprien Charles Gaulon, imprimeur-lithographe depuis 1818, avec qui il réalise 13 lithographies, dont les *Taureaux de Bordeaux*¹⁰⁷. Celui-ci a certainement joué un rôle significatif dans la production des *Taureaux de Bordeaux*, puisqu'en « lui fournissant des pierres parfaitement préparées et en utilisant une technique d'impression incomparable après que Goya eut terminé son travail, Gaulon traduisit sur le papier toute l'impétuosité, la force et la sensibilité de la main et de l'âme du vieillard ¹⁰⁸ ». Par ailleurs, les années d'exil de Goya correspondent à un moment florissant du commerce de la lithographie à Bordeaux, comme en témoigne la présence de nombreux marchands d'estampes que l'artiste a peut-être côtoyés ou visités¹⁰⁹. Au rythme de ses promenades et de ses découvertes, il « [...] entrevoit [peut-être] toutes les possibilités tant artistiques que commerciales de la lithographie ¹¹⁰ ». Juliet Wilson Bareau a d'ailleurs suggéré que Goya souhaitait, avec les *Taureaux de Bordeaux*, consolider son héritage pour son fils et son petit-fils¹¹¹.

Dans une biographie sur le maître espagnol écrite en 1858, Laurent Matheron¹¹² décrit le travail lithographique de Goya en faisant un rapprochement avec la peinture, puisque celui-ci dispose la pierre sur un chevalet, à la manière d'un tableau¹¹³ :

¹⁰⁷ Selon Jacques Fauqué, Goya fait cette connaissance par le biais de Jacques Galos, un voisin pour qui Gaulon « [...] imprime les en-têtes de ses lettres de commerce [...] » (Fauqué et Etcheverria 1982 : 365).

¹⁰⁸ Gassier et Wilson Bareau 1970 : 345.

¹⁰⁹ Parmi les lithographes populaires qui publient à l'époque, on compte Gustave de Galard, qui imprime un album de lithographies appelé « Caprices », Allaux, Pierre Lacour, etc. (Fauqué et Etcheverria 1982 : 366).

¹¹⁰ Fauqué et Etcheverria 1982 : 367.

¹¹¹ Wilson Bareau 1981 : 91. Il est certain que les questions monétaires ont monopolisé l'attention de l'artiste, ce qui apparaît insuffisant pour expliquer le motif initial pour réaliser ces œuvres. Pour approfondir le rapport de Goya à ses finances, voir *Goya's Last Works*, p. 23-28 (Brown et Galassi 2006).

¹¹² Laurent Matheron est le premier biographe français de Goya. Il publie son ouvrage en 1858 après avoir rassemblé ses informations de 1856 à 1858. Il s'est aussi tourné vers Delacroix, à qui il dédicace son ouvrage, et vers le peintre Antonio de Brugada, qui a côtoyé Goya, pour trouver des éléments biographiques. Matheron était un collectionneur et possédait une copie des *Taureaux de Bordeaux* (Ribemont 1998 : 40).

¹¹³ Sur la relation de la lithographie à la peinture, Martínez-Novillo remarque que les *Taureaux de Bordeaux* reprennent le format (30 x 40 cm) de la série *Torrecilla* (ou *Tauromachie sur fer-blanc*), mais à l'horizontale (1998 : 126).

L'artiste exécutait ses lithographies sur son chevalet, la pierre posée comme une toile. Il maniait ses crayons comme des pinceaux, sans jamais les tailler. Il restait debout, s'éloignant ou se rapprochant à chaque minute pour juger ses effets. Il couvrait d'habitude toute la pierre d'une teinte grise¹¹⁴, uniforme, et enlevait ensuite au grattoir les parties à éclairer : ici une tête, une figure; là un cheval, un taureau. Le crayon revenait ensuite pour renforcer les ombres, les vigueurs, ou pour indiquer les figures et leur donner le mouvement. Il fit ainsi sortir une fois de la teinte noire du fond, à la pointe du rasoir et sans aucune retouche, un curieux portrait. On rirait peut-être si je disais que les lithographies de Goya ont toutes été exécutées à la loupe. Ce n'était pas en effet pour faire fin; mais ses yeux s'en allaient [...].¹¹⁵

La description que fait Matheron de l'utilisation du grattoir rappelle la technique de la manière noire ou *mezzotinto*, procédé de gravure en creux qui « [...] consiste à écraser ou gratter la texture d'une surface grainée à l'aide d'un brunissoir ou d'un grattoir afin que ces zones retiennent moins l'encre et donnent un dessin gris ou blanc sur le fond noir de la grenure¹¹⁶ ». Des lithographes ont adopté cette technique en « [...] grattant des lignes, des traits [...] à l'aide d'une lame ou d'une aiguille sur un fond noir exécuté à l'encre ou au crayon lithographique¹¹⁷ ». C'est ce que fait Goya lorsque, sur des zones recouvertes par le crayon ou l'encre lithographique, il utilise le grattoir pour faire apparaître des formes sur la pierre¹¹⁸.

¹¹⁴ En analysant *Divertissement espagnol*, Janis Tomlinson réfute l'idée de Matheron à propos du recouvrement de la pierre par une solution grise « [...] étant donné la transition subtile de la lumière à l'ombre dans le centre de l'arène. » (1994 : 275). Elle indique que Goya use intensivement du grattage qu'elle compare au brunissage très présent dans *Les Caprices* (1994 : 275). Robert Hugues conteste aussi cette conclusion de Matheron et ajoute que plusieurs zones, dans *Divertissement espagnol*, demeurent intouchées par le crayon et le grattoir. En outre, il ajoute « there was plenty of scraping and retouching, and the whole effect is much rougher and more emphatic – more caricatural, almost – than in the earling etchings » (Hugues 2003 : 391).

¹¹⁵ Matheron 1858 : 95-96.

¹¹⁶ Malenfant 1979 : 290.

¹¹⁷ Malenfant 1979 : 290.

¹¹⁸ Quelque temps après la réalisation des *Taureaux de Bordeaux*, il utilise une technique similaire dans la série des *Miniatures sur ivoire* où, après avoir noirci des plaques d'ivoire avec une bougie, il gratte le fond pour obtenir un dessin (Tomlinson 1994 : 278-279).

D'après les archives du dépôt légal de la préfecture de la Gironde, l'imprimeur-lithographe Gaulon dépose les quatre lithographies à trois dates différentes (les 17 et 29 novembre, puis le 23 décembre 1825) sous le nom de *Courses de taureaux*¹¹⁹. Deux lithographies sont titrées en espagnol, soit *El famoso Americano Mariano Caballos* et *Dibersión de España*. Les épreuves de la série conservée à la Bibliothèque nationale de Madrid sont numérotées au crayon d'I à IV selon l'ordre suivant : *El famoso Americano Mariano Caballos*, [*Bravo toro*], *Dibersión de España* et [*Arène divisée*]. Selon Harris, ces numéros devaient servir de modèle pour les prochaines impressions, ce qui appuie l'idée d'une vente des lithographies en portefeuille de quatre. D'ailleurs, il souligne ne pas comprendre l'utilisation de titres espagnols puisque Goya souhaitait vendre sa série au public français¹²⁰. Pour sa part, Gassier pense que Goya voulait aussi toucher le public espagnol de Madrid et la communauté d'exilés en France¹²¹.

2.3 Une réception décevante

L'intention de Goya de vendre la série aux Français a été repérée dans deux lettres envoyées à Joaquín María de Ferrer, exilé à Paris, et chez qui Goya a demeuré lors de son séjour parisien¹²². Homme d'influence, Ferrer mène les banquiers français en relation avec les exilés espagnols. Il a aussi créé des liens commerciaux avec l'Amérique hispanophone¹²³, tout en « [...] se consacra[nt] à un fructueux commerce d'édition et de

¹¹⁹ Gassier 1990 : 125. L'appellation *Taureaux de Bordeaux* est formulée par Paul Lefort en 1868.

¹²⁰ Une inscription en espagnol se trouve au dos de la lithographie *Mariano Ceballos* conservée à la Bibliothèque nationale de Madrid : « D. Francisco Goya y Lucientes primer pintor de Cámara del Rey de España y Director de la real Academia de San Fernando, / inventó y litografió estas cuatro estampas en Bourdeaux el año de 1826 á los 80 de edad » (sic). L'année marquée s'explique par le fait que Goya réalise les deux dernières lithographies en décembre 1825 et que la vente ne se concrétise pas avant l'année 1826 (Harris 1964 (1983) : 220).

¹²¹ Gassier et Wilson Bareau 1970 : 347-348.

¹²² Ferrer lui a d'ailleurs demandé de faire son portrait et celui de sa femme. Goya lui a aussi offert le tableau tauromachique *Suerte de Varas* (en réalité, on ne sait pas si ce tableau a été vendu ou donné en cadeau).

¹²³ Fauqué 1998 : 60.

librairie ¹²⁴». Le 6 décembre 1825, Goya s'adresse à Ferrer pour lui rappeler l'envoi d'une lithographie tauromachique. Il en profite pour annoncer la réalisation de trois autres estampes de même format et sur le même sujet. Il demande à Ferrer de les montrer à Cardano, et souhaite connaître leur point de vue sur son travail :

[...] À l'occasion du voyage à Paris de Señor de Barranda, je vous ai envoyé un essai de lithographie qui représente une corrida de novillos, afin que vous le voyiez avec l'ami Cardano. Et si vous le trouvez digne que je vous en livre d'autres, je vous en enverrai tant que vous voudrez. J'ai joint cette lettre à l'estampe, mais n'ayant pas de nouvelles, je vous supplie à nouveau de me prévenir, parce que j'en ai déjà fait trois autres du même format avec des sujets de taureaux. ¹²⁵

La réponse de Ferrer, selon Pierre Gassier, n'a pas été conservée¹²⁶. De leur correspondance, il ne reste que la deuxième lettre envoyée par Goya et datée du 20 décembre 1825. En voici un extrait :

[...] J'ai bien pris connaissance et je suis convaincu de ce que vous me dites de mes estampes de taureaux; mais en pensant plutôt les faire connaître aux amateurs d'art, qui sont si nombreux dans cette illustre Cour, et aussi à tant de gens qui les auront vues, sans compter bon nombre d'Espagnols, je croyais qu'il serait facile de les confier à un imprimeur, sans dire mon nom¹²⁷, et de les faire tirer à bon compte. Ce que vous me dites des *Caprices*¹²⁸ n'est pas possible, parce

¹²⁴ Martínez-Novillo 1998 : 119.

¹²⁵ Lettre reproduite dans Gassier 1990 : 127.

¹²⁶ Gassier 1990 : 127.

¹²⁷ Martínez-Novillo émet l'hypothèse que, dans sa réponse, Ferrer a tenté de détourner Goya du sujet tauromachique puisque « [...] ce n'était pas là un sujet digne d'un peintre de sa qualité » (Martínez-Novillo 1998 : 121-122). Ce serait pourquoi Goya indique dans sa seconde lettre qu'il désire publier la série de manière anonyme. Toutefois, comme « [...] les quatre lithographies publiées portaient la signature parfaitement visible de leur auteur, on ne peut écarter la possibilité d'une subtile ironie à mots couverts à l'adresse de l'éditeur » (Martínez-Novillo 1998 : 122).

¹²⁸ La série gravée à l'eau-forte des *Caprices* comprend 80 estampes et a été publiée en 1799. Le 6 février, le *Diario de Madrid* annonce la vente de la série et indique que Goya « [...] se place du côté de ses amis, poètes et intellectuels éclairés, pour affirmer sa conviction que l'art se doit, comme la poésie et le discours oratoire, de s'élever contre "les erreurs et les vices humains" » (Wilson Bareau 2008 : 75). Une autre annonce est publiée le 19 février de la même année. En 1803, voyant que sa série gagne en popularité à l'étranger, Goya craint que les planches de la série se dispersent partout en Europe. Il propose alors au roi Charles IV de les lui offrir en échange d'une pension, qu'il concèdera à son fils Javier Goya (Wilson Bareau 2008 : 76). Pour que les 240 exemplaires et les planches soient mis en sécurité, le roi les intègre à la collection de la Chalcographie royale.

que j'ai cédé les planches au Roi, il y a plus de vingt ans, avec toutes les autres choses que j'avais gravées. Le tout se trouve à la Chalcographie de Sa Majesté, et pour tout cela j'ai été dénoncé à la Santa [Inquisition]¹²⁹. Je ne les copierais pas non plus, parce que j'ai aujourd'hui de meilleures possibilités qui se vendraient plus utilement.¹³⁰

Dans la deuxième lettre de Goya, on discerne la désapprobation de Cardano et de Ferrer quant au nouveau projet lithographique de leur ami, puisqu'ils suggèrent de publier à nouveau les *Caprices*. Selon Martínez-Novillo, la réponse négative de Ferrer s'explique par la perception négative qu'ont plusieurs Espagnols de la corrida. Il rappelle que le pamphlet *Pan y toros* (*Du pain et des taureaux*), distribué de manière anonyme pendant le règne de Charles IV (1788-1808), circulait encore pendant le Triennat libéral de 1820-1823. Ce texte « affirmait, dans un style brillant et haut en couleur, que l'obscurantisme et le retard séculaire de l'Espagne étaient en rapport étroit avec le traditionnel et barbare spectacle des courses de taureaux ¹³¹ ». À cela s'ajoute le fait que les exilés espagnols (dont Ferrer), contraints à quitter le pays à partir de 1823 pour une durée de dix ans, avaient été témoins de l'arrivée à Madrid des soldats français, les « cent mille fils de saint Louis », venus libérer Ferdinand VII : ils y avaient été « [...] accueillis [...], comme dans d'autres grandes villes, par de solennelles corridas. Dès lors, celles-ci et leur monde furent tenus par les libéraux pour synonymes de la plus parfaite réaction ¹³² ». D'ailleurs, les *Taureaux de Bordeaux* n'ont pas remporté un succès commercial auprès de la communauté espagnole favorable, en grande majorité, aux idées des Lumières (*ilustrados*) et peu tournée vers la corrida, « [...] considérée comme un jeu archaïque et barbare, reflet d'une Espagne retardataire et obscurantiste ¹³³ ».

¹²⁹ Lors de la publication des *Caprices*, l'Inquisition intervient pour la faire retirer de la vente publique. En 1803, Goya accepte de céder ses exemplaires au roi Charles IV. L'artiste fait face une autre fois à l'Inquisition en 1814, alors qu'il est dénoncé pour deux tableaux *Maja desnuda* et la *Maja vestida*. Il comparaît devant l'Inquisition en 1815.

¹³⁰ Lettre reproduite dans Gassier 1990 : 127.

¹³¹ Martínez-Novillo 1998 : 121.

¹³² Martínez-Novillo 1998 : 121.

¹³³ Le Foll 1998 : 81. Des arguments économiques et moraux sont évoqués pour condamner la corrida : l'argument économique dénonce l'utilisation des terres réservées à l'élevage, qui nuisent au développement des cultures, le nombre élevé de chevaux tués, qui limite la force de production, et la perte de journées de travail encourue lors des jours de course; l'argument moral désapprouve la présence des deux sexes dans les

L'insuccès rencontré dans la communauté espagnole touche aussi le public français qui, contrairement aux *ilustrados*, manifeste un intérêt accru pour ce type de gravures puisqu'à cette époque, une « [...] vogue des images tauromachiques culmine [en France] »¹³⁴. Ce goût apparaît vers la fin du XVIII^e siècle alors que plusieurs récits de voyage en Espagne captivent le lectorat français¹³⁵. À ce moment, la série gravée *Colección de las principales suertes de una corrida de toros*, publiée à Madrid en 1790 par l'artiste Antonio Carnicero (1748-1814), retient l'attention en Espagne comme dans le reste de l'Europe¹³⁶. Elle constitue en effet un tournant majeur dans la représentation artistique de la tauromachie. Ces douze estampes montrent chacune une phase de la course de taureaux, « [...] depuis la sortie du taureau du toril jusqu'à l'enlèvement de son cadavre par les mules »¹³⁷. Dans la première moitié du XIX^e siècle, la série, copiée dans plusieurs pays d'Europe, est considérée comme un modèle à suivre pour tous les artistes (de Goya à Delacroix) attirés par le sujet tauromachique, et ce, pendant plus de cinquante ans¹³⁸. Cet intérêt pour les représentations pittoresques des paysages espagnols, incluant les gravures tauromachiques, est également nourri par l'intervention des armées française et anglaise lors de la guerre d'Indépendance¹³⁹.

gradins, ce qui encourage le libertinage et la délectation des spectateurs devant le sang versé (Baratay et Hardouin-Fugier 1995 : 23).

¹³⁴ Le Foll 1998 : 82.

¹³⁵ Parmi les récits populaires se trouve *Tableau de l'Espagne moderne*, publié en 1788 par l'ambassadeur français en Espagne Jean-François de Bourgoing.

¹³⁶ Carnicero désirait réaliser deux albums sur la corrida. Le premier contient douze estampes représentant « les actes courants de la fiesta ». La série a été vendue, dans sa forme finale, pour la première fois en octobre 1790. Le deuxième album, qui « devait également comprendre douze estampes sur " les actes particuliers de la fiesta, comme poser des banderilles à cheval, chevaucher le taureau, etc. " », n'a jamais vu le jour. Les douze estampes du premier album ont été réalisées sur des plaques de cuivre à l'eau-forte et leurs dimensions sont de 208 x 318 mm (Martínez-Novillo 1989 : 42).

¹³⁷ Martínez-Novillo 1988 : 47. Le toril désigne l'enclos où se trouvent les taureaux avant le combat.

¹³⁸ Martínez-Novillo 1989 : 40.

¹³⁹ L'engouement pour l'art espagnol en France se consolide dans les années 1820 et 1830 lors de l'envoi des « cent mille fils de saint Louis » en Espagne. À partir de cet instant, écrivains et artistes feront le voyage pour admirer les tableaux du Musée du Prado. Plusieurs récits de voyage sont également publiés pendant cette période, dont le *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tetouan*, publié par le Baron Taylor en 1826. Pour une recherche plus approfondie sur la mode hispanique, voir le catalogue d'exposition de Gary Tinterow, Geneviève Lacambre *et al.*, *Manet, Vélasquez : la manière espagnole au XIX^e siècle* (2002). Par ailleurs, en Angleterre, l'envoi de soldats lors de la guerre d'Indépendance

La production des *Taureaux de Bordeaux* s'inscrit dans cet engouement pour des sujets proprement espagnols, mais ne répond ni à la clarté de la composition ni à l'absence d'intensité dramatique à laquelle s'attend le public étranger. Si on compare les lithographies de Goya avec trois œuvres de Noseret d'après Carnicero (pl. I, II et III), l'écart est frappant entre ces dernières, plus « folkloriques », qui plaisent au public, et les premières, qui n'hésitent pas à montrer un côté sinistre de la corrida¹⁴⁰. C'est d'ailleurs ce que remarque l'historienne de l'art Joséphine Le Foll, pour qui ces lithographies « sombres et dramatiques, ne peuvent contenter le public avide de vignettes pittoresques ¹⁴¹ ».

L'insuccès des *Taureaux de Bordeaux* représente pour Goya le deuxième échec commercial d'une œuvre à caractère tauromachique après celui de la série gravée *La Tauromaquia* (1819). Comme le souligne Eleanor Sayre, l'échec de la *Tauromaquia* s'explique, tant pour les Espagnols que pour les Français, par la complexité de son contenu qui nécessite une connaissance importante des origines de la corrida et des techniques de combat :

Probably it was not so much the startling compositions and the great sophistication of style in Goya's thirty-three prints that kept them from a similar public acclaim, but the difficulty of their content. For his work could not then, nor can it now, be understood without a considerable knowledge of the beginning of bullfighting and of its development into an art. One may assume that foreigners, with their lack of experience in watching ordinary bullfights, had

ouvre aussi la porte à des acquisitions de tableaux des maîtres Murillo ou Zurbarán. Contrairement à la France qui témoigne d'un véritable engouement pour l'art espagnol et plus particulièrement pour Goya, l'Angleterre considère ce dernier comme un artiste de seconde importance. Sur la relation de l'Angleterre à l'art espagnol et Goya voir deux articles de Nigel Glendinning : « Goya and England in the Nineteenth Century » (1964) et « Nineteenth-Century British Envoys in Spain and the Taste for Art in England » (1989).

¹⁴⁰ L'académicien Luis Fernández Noseret est l'un des imitateurs de Carnicero. En 1795, il recopie de manière très fidèle la série sous le titre « Collection des principales figures d'une course de taureaux gravée para Luis Fernández Noseret » (sic). Les dimensions de ces gravures à l'eau-forte sont de 178 x 239 mm. La Chalcographie nationale de l'académie royale de beaux-arts de San Fernando à Madrid possède une copie de cette série (Martínez-Novillo 1989 : 46).

¹⁴¹ Le Foll 1998 : 82.

difficulty in comprehending the unusual feats executed by fighters in Goya's day.¹⁴²

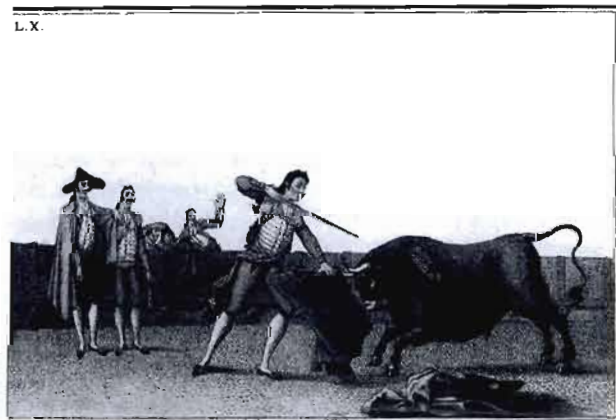
¹⁴² Sayre 1974 : 201.



Pl. I *Picando*



Pl. II *Banderillas*



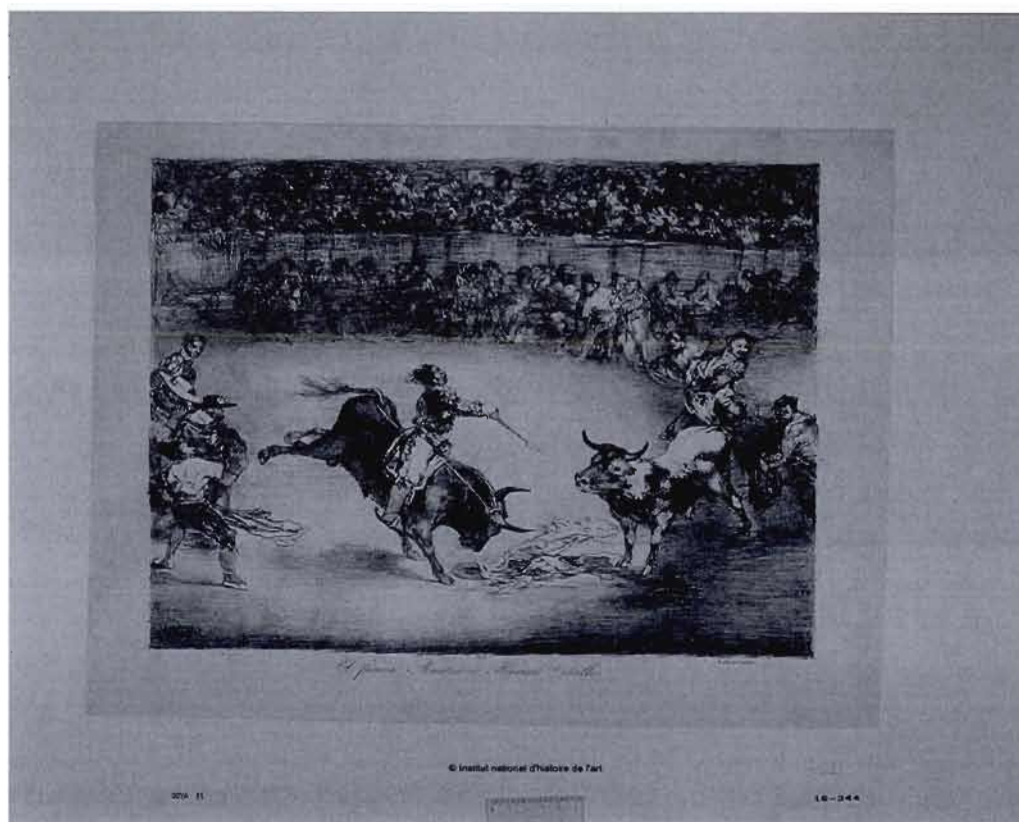
Pl. III *Matando*

Ainsi, « la dramatique complexité des planches » de la *Tauromaquia* (fig. 2.1 et 2.3) ne soulève d'intérêt ni chez les *ilustrados*, répugnés par cette tradition jugée barbare, ni chez les *aficionados* (les amateurs de corrida), qui préfèrent la simplicité des œuvres de Carnicero¹⁴³.

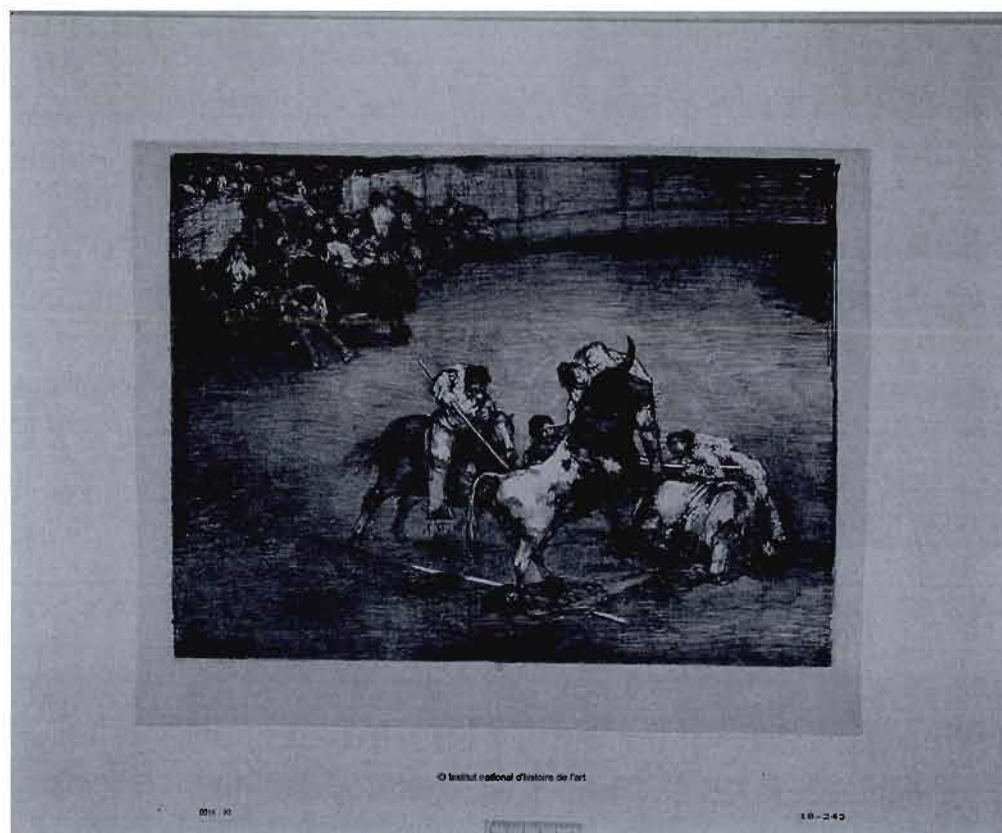
De la série *Tauromaquia* aux *Taureaux de Bordeaux*, Goya a dû confronter les idées des adeptes des Lumières sur la corrida, mais aussi le désintérêt du public en recherche d'images pittoresques (et non dérangeantes) de l'Espagne : dans le cas des œuvres gravées (*Tauromaquia*), le contenu nécessitait une connaissance historique sur la tauromachie et, dans celui des œuvres lithographiées (*Taureaux*), la composition dramatique ne séduisait pas un public en quête d'exotisme. Devant la réception décevante des *Taureaux de Bordeaux*, Goya absorbe le coût de cet échec commercial et dépose les 400 lithographies chez Jacques Galos, voisin de l'imprimeur Gaulon. Fauqué rapporte qu'elles « [...] se perdirent à quelques exemplaires près, dans les vastes magasins de Galos, au milieu des denrées coloniales. Quant aux pierres lithographiques, elles furent certainement réutilisées après surfaçage ¹⁴⁴».

¹⁴³ Martínez-Novillo 1998 : 123.

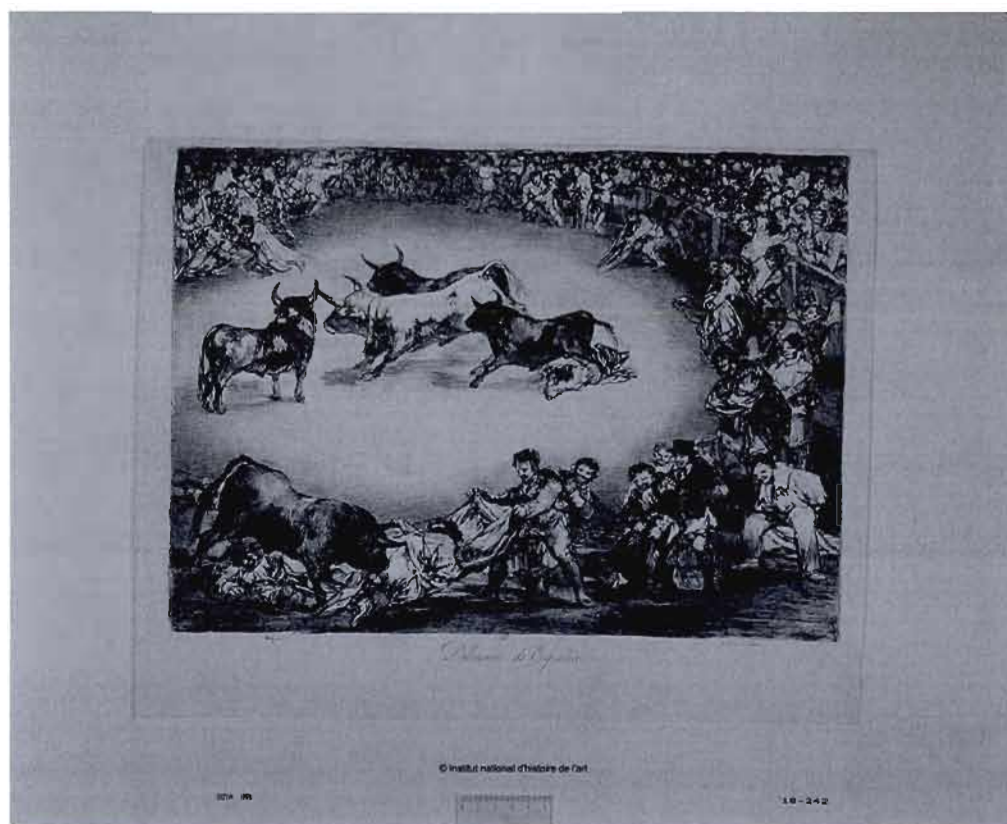
¹⁴⁴ Fauqué 1998 : 73.



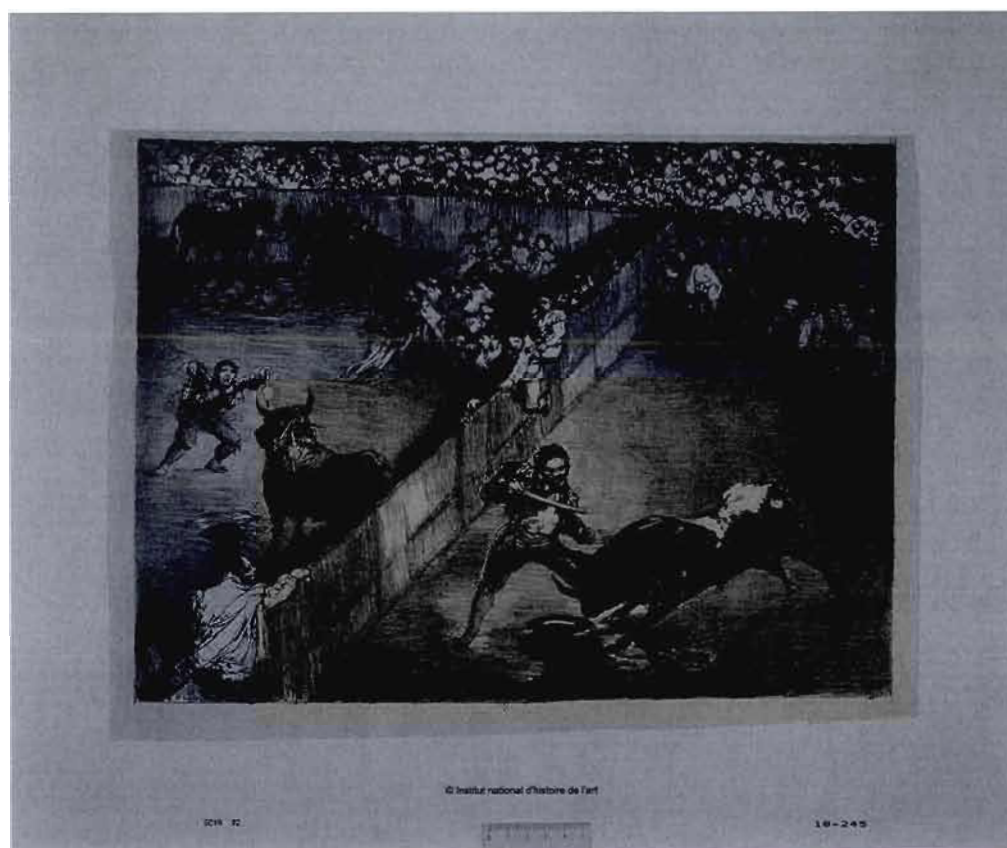
Pl. IV *El famoso Mariano Ceballos*



Pl. V [*Bravo toro*]



Pl VI *Divertissement espagnol*



Pl. VII [*Arène divisée*]

2.4 Les Taureaux de Bordeaux : violence contagieuse en quatre temps

Chacune des lithographies de la série des *Taureaux de Bordeaux* s'attache aux dernières phases de la corrida (*suerte* ou *tercio* en espagnol) ou à la représentation de l'*encierro*. Vers 1730, le spectacle tauromachique se codifie et se divise en trois *suertes*. La première est celle des piques (*suerte de varas*) dans laquelle le personnage du picador affaiblit le taureau en l'atteignant sur le garrot à l'aide de sa pique. La deuxième (*suerte de banderillas*) est réalisée par le banderillero qui pose en courant un nombre de dards (parfois enflammés) sur la tête du bovin afin, encore une fois, de diminuer les forces de celui-ci. La dernière phase, la *suerte de muerte*, met en scène le matador qui utilise, à partir de 1750, la muleta¹⁴⁵ et l'épée pour mettre un terme à la vie du taureau¹⁴⁶. Enfin, l'*encierro* désigne le lâcher des taureaux en direction de l'arène à l'intérieur d'un parcours clos, où les spectateurs en profitent pour suivre de près les animaux¹⁴⁷.

¹⁴⁵ La muleta est une étoffe de tissu rouge suspendue à une tige et qui sert de leurre.

¹⁴⁶ Les informations sur les phases de la corrida proviennent de *Histoire de la corrida en Europe du XVIII^e au XXI^e siècle* (Hardouin-Fugier 2005).

¹⁴⁷ Aujourd'hui, ce parcours n'est plus nécessaire au déroulement de la corrida. Des villes comme Pampeluna organisent toujours des *encierros*. Cette tradition occasionne une violence importante envers le taureau attaqué par une foule armée de bâtons ou de lances. Ces fêtes apportent aussi leur lot de blessés et de morts (Baratay et Hardouin-Fugier 1995 : 8-9).

2.4.1 Analyse formelle des *Taureaux de Bordeaux*

Dans la lithographie *Le célèbre Mariano Ceballos* (pl. IV), Goya représente la phase finale de la corrida avec le matador Mariano Ceballos, originaire d'Amérique du Sud et venu à Madrid vers 1775. Celui-ci est reconnu pour sa façon particulière de combattre : à dos de taureau, il toréait en tenant des cordes rattachées aux cornes de l'animal. L'issue du combat se soldait

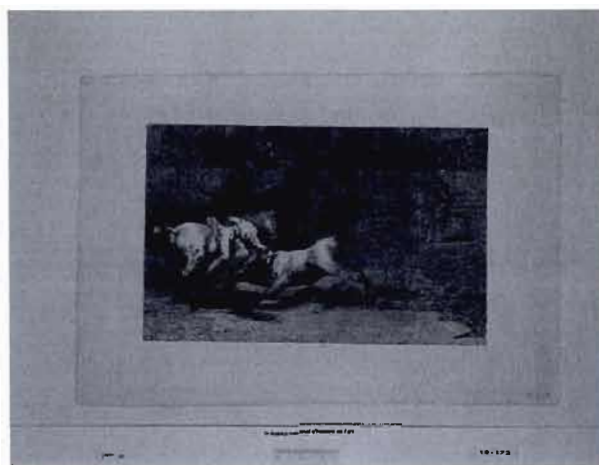


Fig. 2.1 Mariano Ceballos, alias el Indio

par la mort des deux taureaux, après que Ceballos eut encouru des risques graves, comme en témoigne d'ailleurs son décès en 1779¹⁴⁸. La figure de ce matador se retrouve dans les planches 23 (fig. 2.1) et 24 (fig. 2.3) de la série *Tauromaquia*. Dans la première, il est montré sur sa monture de dos, alors qu'il enfonce son épée dans le garrot de l'animal. Dans la deuxième, toute la tension dramatique réside dans la charge du taureau de Ceballos sur l'autre bovin. Cette intensité est accentuée par le plan presque unique dans lequel le matador et les deux taureaux sont ramenés.

Dans la lithographie, le matador occupe le centre du premier plan de l'espace : sur un taureau prêt à charger, il menace de son épée l'autre bovin. Le temps se suspend : le moment dessiné est celui qui précède la mise à mort de la victime. Derrière celle-ci, les spectateurs s'alignent et forment un arc circulaire, ce qui renforce la division entre la zone périphérique et la centrale. Quatre personnages portent chapeaux et capes, à la gauche de la lithographie, et observent Ceballos, ce qui laisse supposer qu'ils font partie

¹⁴⁸ Brown et Galassi 2006 : 156.

de la *cuadrilla* du matador¹⁴⁹. Les spectateurs se distinguent difficilement les uns des autres, sauf les personnages du premier plan, puisqu'ils sont esquissés d'un trait vif et rapide. Par ailleurs, la foule apparaît mouvementée, fougueuse, voire menaçante pour le matador encerclé de toutes parts.

Pour Martínez-Novillo, l'estampe [*Bravo toro*] (pl. V) représente avec brio les accidents fatals du spectacle tauromachique. Pour sa part, citant Aureliano de Beruete, auteur de *Goya Grabador* (1918), l'historien de l'art Enrique Lafuente Ferrari voit dans [*Bravo toro*] l'épisode de la mort de José Delgado Guerra, connu sous le nom de Pepe Hillo (1754-1801)¹⁵⁰. Important matador du XVIII^e siècle, Hillo est la figure de proue de l'école de Séville¹⁵¹. Il meurt le 11 mai 1801, en corné par un taureau nommé Barbudo qui l'a jeté au sol avant de le maintenir dans les airs pendant quelques minutes. Par ailleurs, Martínez-Novillo considère [*Bravo toro*] comme l'œuvre la plus accomplie des *Taureaux* et comme la « [...] synthèse suprême du spectacle national ¹⁵² ». Ce sujet a déjà été abordé par Goya dans la dernière planche de *Tauromaquia* qui figure Hillo en corné et maintenu dans les airs par le taureau. Deux autres gravures, éliminées lors de la première édition, s'attachent aussi à cet épisode d'une manière similaire à la lithographie.

La construction de l'espace de la lithographie confine l'arène dans un cadre tellement serré que les estrades sont à peine esquissées derrière la palissade. Deux groupes de personnages, disposés sur un axe diagonal, sont placés de part et d'autre de l'arène. Au premier plan, les toreros s'affairent à calmer la bête pendant qu'à l'arrière-plan, les spectateurs se dirigent vers les estrades. Devant ces derniers, un cheval transporte le corps inanimé d'un homme. L'ambiance chaotique produite par le déplacement de la foule est renforcée par le point de vue en plongée qui, en donnant

¹⁴⁹ La *cuadrilla* désigne l'équipe dirigée par un matador. Elle se compose de deux picadors et de trois banderilleros.

¹⁵⁰ L'interprétation de Ferrari est citée dans Gassier 1990 : 18.

¹⁵¹ L'Andalousie, où naît l'école de Séville, « [...] est la patrie de la corrida formalisée au XVIII^e siècle » (Hardouin-Fugier 2005 : 26). La majorité des grands matadors proviennent de cette région. C'est le cas de Pepe Hillo et de Pedro Romero.

¹⁵² Beruete cité par Martínez-Novillo 1998 : 132.

l'effet de basculer vers les déserteurs de l'arène, crée un effet de renversement. Le dessin rapide qui les esquisse renforce aussi l'idée d'un départ mouvementé et tumultueux : la foule devient une masse indifférenciée devant une corrida qui désavantage l'homme au profit de la bête.

Œuvre que Goya envoie probablement à Ferrer¹⁵³, *Divertissement espagnol* (pl. VI) évoque un *encierro* de taureaux. C'est la première fois que Goya se penche sur ce sujet pour une gravure tauromachique, peut-être comme l'explique Martínez-Novillo, « [...] pour s'épargner des démêlés avec la censure, car les autorités souhaitaient bannir de tels jeux de cape¹⁵⁴ ». Pareillement aux autres lithographies, le cadre resserré sur le *ruedo* ne permet pas une vision globale de l'arène. Aussi, une dynamique entre l'espace central et la périphérie est créée par un jeu d'ombre et de lumière, et par la disposition des personnages. Le milieu reçoit la lumière et la périphérie baigne dans la pénombre. La frontière qui sépare les estrades du *ruedo* s'est déplacée entre la ligne périphérique où s'amassent les spectateurs et le centre où se trouvent les taureaux et le corps gisant. Cette disposition encourage une confrontation directe entre les spectateurs et les bovins. C'est le cas au premier plan où des corps humains s'empilent sous une bête qui s'apprête à encorner une autre victime : la même chose se déroule au centre, où les taureaux semblent sur le point de charger en direction des spectateurs de l'arrière-plan. Comme dans [*Bravo toro*], cette foule a été dessinée par un dessin vif, qui tend à amoindrir les différences entre les membres de l'assistance, sauf ceux du premier plan qui sont davantage détaillés.

¹⁵³ Brown et Galassi 2006 : 160.

¹⁵⁴ Martínez-Novillo 1998 : 129.

La lithographie [Arène divisée] (pl. VII) se réfère à une pratique populaire de la fin du XVIII^e au début du XIX^e siècle : la disposition de l'arène visait à dédoubler le spectacle en installant au centre du *ruedo* une palissade de même hauteur que la barrière circulaire entourant la scène. Selon Martínez-Novillo, ce type de corrida, courant pendant la guerre

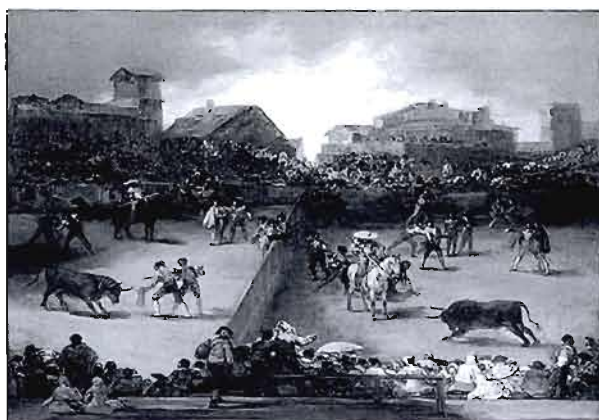


Fig. 2.2 *Corrida dans une arène divisée* (tableau)

d'Indépendance, permettait à la population de se ravitailler en nourriture avec les cadavres des taureaux. Avant la guerre, on divisait l'arène vers la fin de la saison des corridas lorsqu'il « [...] restait dans les enclos plus de taureaux que l'on n'en pouvait combattre pendant la durée habituelle de la corrida. C'était généralement le cas lorsqu'une corrida antérieure avait dû être suspendue en raison du mauvais temps ¹⁵⁵ ». Ce sujet a déjà été représenté dans un tableau de Goya qui porte sensiblement le même titre, *Corrida dans une arène divisée* (fig. 2.2), mais qui, à l'inverse de la lithographie, accorde une importance à l'aspect social et plaisant du spectacle tauromachique. Dans la lithographie, les affrontements représentent les deux derniers mouvements de la corrida : la *suerte de banderillas* (à droite) et la *suerte de muerte* (à gauche). Du côté droit, le banderillero tient dans ses mains les dards qu'il plantera dans le garrot d'un taureau calme et sans mouvement. Un cheval, à l'arrière-plan, repose au sol. Une masse compacte d'individus longent la palissade centrale et se glissent vers le banderillero. Sur la barrière, au premier plan, un spectateur est assis et regarde le matador qui s'apprête à porter le coup fatal au bovin qui baisse la tête devant lui. De ce côté du *ruedo*, les spectateurs, anonymes et fébriles, longent la barrière circulaire. L'expression de cette fébrilité est obtenue par un trait de crayon nerveux.

¹⁵⁵ Martínez-Novillo 1998 : 130.

2.4.2 La violence représentée

Des ressemblances formelles apparaissent entre les quatre lithographies : une proportion importante de l'espace est consacrée au centre de l'arène, un mouvement circulaire en structure la composition et renforce la division entre le centre et la périphérie. Ces éléments témoignent de la prépondérance singulière accordée à l'aspect violent du spectacle tauromachique en

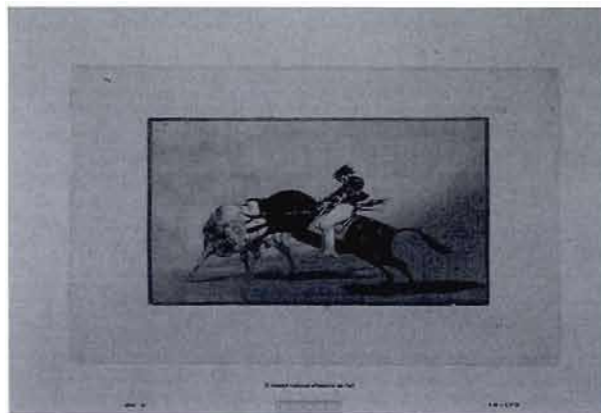


Fig. 2.3 *El mismo Ceballos*

comparaison avec les autres réalisations tauromachiques de l'artiste telles que la *Torrecilla*, le tableau *Arène divisée* et les gravures de la série *Tauromaquia*.

L'espace des *Taureaux de Bordeaux* est essentiellement utilisé pour représenter l'action se déroulant au centre de l'arène. Dans les quatre estampes, une vision élargie du spectacle est délaissée au profit d'un cadrage qui focalise l'attention sur l'affrontement entre l'homme et la bête, et sur la mort qui doit advenir (dans *Mariano Ceballos* et [*Arène divisée*]) ou qui est advenue (dans [*Bravo toro*] et *Divertissement espagnol*). Les estrades occupent donc une proportion limitée de l'espace. En comparant les *Taureaux de Bordeaux* au tableau *Arène divisée* (fig. 2.2), peint autour de 1812, on perçoit l'utilisation différente de l'espace. Dans le tableau, une perspective d'ensemble, qui inclut des éléments du paysage, privilégie l'aspect social du spectacle. Le ciel et des éléments architecturaux sont représentés alors que les spectateurs des estrades sont différenciés et observent, chacun à sa façon, la corrida. La composition divise donc équitablement l'espace entre le *ruedo*, les éléments du paysage et les estrades. Le cadrage resserré des *Taureaux de Bordeaux* gomme, à l'inverse du tableau, le lieu où se déroule la corrida et abandonne ainsi l'aspect social du spectacle. L'indifférenciation des visages renforce

l'idée d'un comportement unanime chez les personnages tandis que leur attention est davantage portée sur la mise à mort des taureaux que sur leur prochain. Le cadrage caractéristique des *Taureaux* crée un effet d'étouffement pour ces personnages qui semblent pris en otage par la circularité de la composition. Ce type de cadrage rappelle celui des gravures de la série *Tauromaquia* : les estampes de cette série se concentrent aussi sur les affrontements et non sur une vision d'ensemble du spectacle tauromachique. Malgré cette ressemblance, les gravures adoptent un point de vue plus frontal que dans les *Taureaux de Bordeaux* et montrent un espace plus sobre et dénudé de spectateurs. C'est le cas de *El mismo Ceballos* (fig. 2.3), qui réduit à sa plus simple expression l'affrontement du matador contre le taureau. Toutefois, le point de vue frontal de cette gravure rend impossible un des éléments caractéristiques des lithographies : la présence d'un mouvement circulaire dans la composition.

Cette circularité particulière aux *Taureaux de Bordeaux* est créée par des vecteurs dans *Mariano Ceballos* (pl. VIII), [*Bravo toro*] (pl. IX) et *Divertissement espagnol* (pl. X). Deux autres types de mouvements sont également présents dans [*Bravo toro*] et [*Arène divisée*]. Dans la première œuvre, les spectateurs entraînent avec eux le *ruedo*, qui semble se renverser dans l'espace des estrades. Dans la seconde, le groupe de spectateurs à gauche de la palissade se meut vers le banderillero, alors que l'aspect circulaire de la lithographie est renforcé par la ligne courbe que suit la palissade (pl. XI). À la circularité s'ajoutent un grouillement et une fébrilité qui se perçoivent dans la foule anonyme dont les silhouettes ne sont qu'évoquées. L'expression de l'agitation des *Taureaux de Bordeaux* provient de la nervosité du trait du crayon lithographique qui évoque les formes sans bien les définir. De manière plus précise, Janis Tomlinson remarque dans *Divertissement espagnol* que :

[...] Goya reconstitue la bousculade et l'hilarité de la foule par une série de traits de brosse irréguliers, très larges, qui évoquent des formes et des expressions en mouvement; il a gratté des motifs irréguliers d'ombre et de lumière (comme on peut le voir, par exemple, sur la figure du devant) pour accentuer l'idée que tout change perpétuellement.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Tomlinson 1994 : 275. Selon Jonathan Brown, Goya utilise librement la technique du grattoir pour créer des jeux de lumière de manière à créer des effets dramatiques intenses. Brown fait remarquer que le caractère indifférencié de la foule devait apparaître inachevé pour le public de l'époque (2006 : 156).

Cette agitation des *Taureaux* est également observable dans les tableaux de la série *Torrecilla* ou *Tauromachie sur fer-blanc* réalisée en 1793-1794. Dans l'œuvre *La mort du picador* (fig. 2.4), similaire à [*Bravo Toro*] par sa composition, le public est chassé de l'arène par des officiers à cheval. L'agitation est rendue perceptible grâce à la nervosité du coup de pinceau, qui rappelle le crayon lithographique des *Taureaux de Bordeaux*. L'indifférenciation des personnages semble, dans les deux cas, indissociable de l'agitation et de la frénésie des œuvres. Néanmoins, les *Taureaux* se distinguent du tableau, dont la vision plus globale (incluant des éléments de paysage et d'architecture) de la corrida s'oppose au cadre restreint des lithographies.



Fig. 2.4 *Mort du picador*

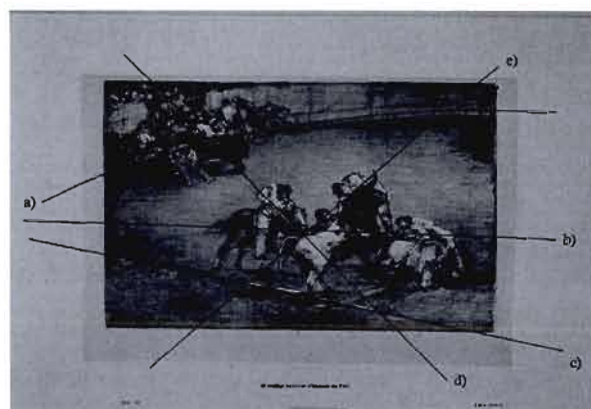
L'autre élément récurrent dans les *Taureaux de Bordeaux* est la dynamique entre le centre et la périphérie. Dans *Mariano Ceballos*, c'est la disposition des spectateurs qui la révèle : représentés les uns à la suite des autres, suivant la direction d'une ligne courbe, ils entourent le matador. Dans [*Bravo toro*], l'emplacement des personnages permet aussi de distinguer ces deux zones : les toreros appartiennent à l'espace central et les spectateurs, à la périphérie. *Divertissement espagnol* et [*Arène divisée*] rendent à leur tour évidente la coexistence de ces deux zones. Il faut ajouter à ces éléments le rôle des contrastes d'ombre et de lumière : l'artiste éclaire le *ruedo* et laisse la périphérie dans la pénombre.

La violence caractéristique des *Taureaux* passe donc par la présence de ces trois éléments formels. L'espace et le cadrage sont conçus de manière à focaliser toute l'attention sur le sacrifice de la bête ou de l'homme, alors que la disposition de la foule,

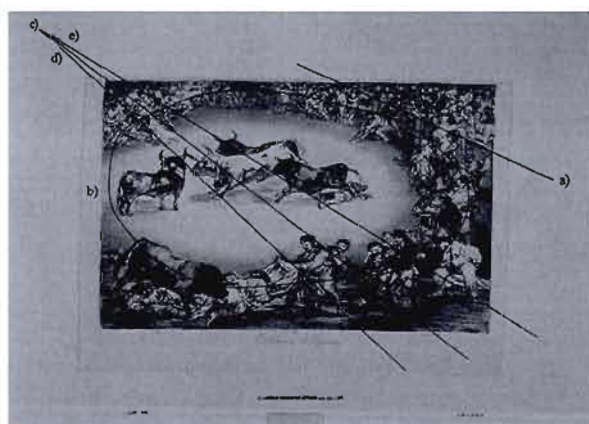
constituée de silhouettes indifférenciées, tend à renforcer la circularité de la composition. De plus, la division entre la périphérie et le centre sépare les toreros des spectateurs, mais rend plus pesante la présence de ces derniers dans le *ruedo*. Les analyses comparatives ont, en outre, permis de constater la singularité des *Taureaux*, puisque les œuvres de Goya qui comportent des ressemblances avec ces lithographies ne conjuguent jamais les trois éléments formels décrits plus haut. À l'exception des *Taureaux*, aucune n'associe la dimension tumultueuse, vivante et participative de la foule à la présence d'un mouvement circulaire. Aussi est-il tentant de croire que ces mêmes éléments montrent que la disparition de la forme rigide du spectacle tauromachique serait reliée à la présence de la violence, voire à sa progression. En d'autres mots, les *Taureaux de Bordeaux* s'attachent à l'aspect violent et chaotique de la tauromachie plutôt qu'au déroulement codifié qui caractérise normalement une corrida. Après avoir exposé le cheminement qui a mené Goya vers la production de ces lithographies à Bordeaux et les motifs expliquant la réception négative de cette série, la dernière partie du chapitre a permis de constater comment les *Taureaux de Bordeaux* s'engagent formellement sur la voie de la violence.



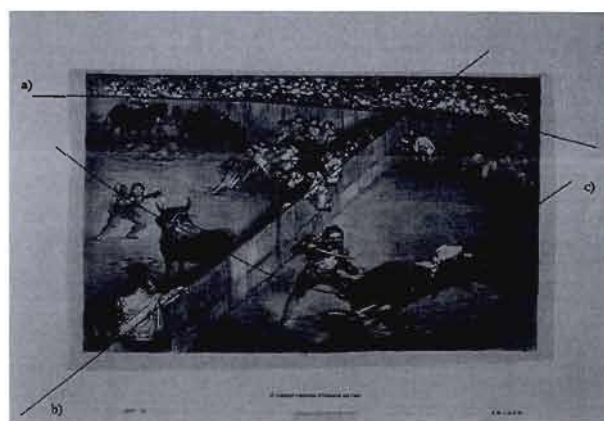
Pl. VIII *El famoso Americano Mariano Ceballos* (avec vecteurs)



Pl. IX *Bravo toro* (avec vecteurs)



Pl. X *Divertissement espagnol* (avec vecteurs)



Pl. XI *Arène divisée* (avec vecteurs)

CHAPITRE III

LES TAUREAUX DE BORDEAUX : UN REGARD SUR LA VIOLENCE HUMAINE

Les analyses formelles ont décelé un type particulier de violence dans les *Taureaux de Bordeaux*. Avant de développer cet aspect, la première partie du chapitre se penchera sur la corrida, objet de représentation des lithographies, à travers des études historiques et anthropologiques. Celles-ci révéleront deux éléments importants : d'une part, à la fin du XVIII^e siècle, des efforts sont déployés pour pacifier le comportement des spectateurs et, d'autre part, appréhender la corrida comme un rituel sacrificiel demande une certaine prudence. En effet, la thèse sacrificielle est très répandue depuis le début du XX^e siècle et apparaît, dans un premier temps, comme une approche pertinente pour comprendre la violence du spectacle tauromachique. Pour expliquer autrement le lien entre la corrida, les *Taureaux* et la violence, nous nous référerons au livre *La Violence et le sacré* (1972) de René Girard. La corrida sera ainsi envisagée comme une « figure de la violence », et cette violence sera considérée selon deux aspects, *bénéfique* et *maléfique*, correspondant respectivement à la corrida et aux *Taureaux*. Les propos d'Élias Canetti développés dans *Masse et puissance* (1960) et ceux que Fernando Savater a exposés dans « Typologie du spectateur taurin » (1990) viendront confirmer le lien entre les thèses girardiennes et le monde tauromachique. Enfin, dans la dernière partie du chapitre, les résultats de l'analyse formelle s'articuleront autour de l'explication anthropologique de la violence développée par Girard pour démontrer l'acuité du point de vue des *Taureaux* sur la violence humaine.

3.1 Vers la forme moderne de la corrida

Plusieurs documents du XVI^e siècle témoignent de la tenue de jeux tauromachiques associés au combat chevaleresque. Ces jeux servaient tant à divertir la noblesse espagnole qu'à souligner des couronnements, des victoires militaires ou des naissances princières¹⁵⁷. L'affrontement entre le chevalier et le taureau constituait aussi un exercice efficace pour entraîner les hommes au combat, puisque ces derniers affrontaient le taureau armé d'une longue lance¹⁵⁸. En fait, pendant le XVI^e siècle, le spectacle tauromachique tend à se ritualiser « [...] pour se conformer à des règles, du moins à des usages que définissent avec précision, dessins à l'appui, les inévitables manuels du savoir-vivre des *caballeros* ¹⁵⁹ ». Malgré l'importance de la tauromachie chez les nobles, le début du XVIII^e siècle marquera le « [...] déclin de la corrida chevaleresque ¹⁶⁰ ». L'arrivée au pouvoir de Philippe V (1700-1746), premier roi Bourbon en Espagne et petit-fils de Louis XIV, transforme le rapport de la classe nobiliaire aux jeux tauromachiques. Cette activité ne plaît pas au monarque, qui délaisse l'arène et entraîne avec lui le reste de la noblesse qui se rallie à ses positions défavorables.

En marge de ces événements aristocrates, la population organise aussi, depuis le XVI^e siècle, des jeux tauromachiques qui se caractérisent par une confrontation à pied plutôt qu'à cheval. Ces combats se déroulent notamment dans les abattoirs sévillans, dont le rôle est important pour l'élaboration de la corrida moderne¹⁶¹, où les bouchers combattent les taureaux à pied avant de les abattre. Cette pratique suscite un tel enthousiasme que les autorités municipales doivent l'interdire¹⁶². Malgré les différents

¹⁵⁷ Baratay et Hardouin-Fugier 1995 : 7.

¹⁵⁸ Bennassar 1993 : 16.

¹⁵⁹ Bennassar 1993 : 16.

¹⁶⁰ Bennassar 1993 : 22.

¹⁶¹ Les *encierros* ont aussi favorisé la naissance de la corrida moderne. Dans ces courses, les taureaux sont laissés libres de courir à l'intérieur d'un circuit fermé dont le point d'arrivée est l'arène. Selon Bennassar, les *encierros* seraient peut-être à l'origine de l'utilisation de la cape, puisqu'au terme de la course, les taureaux affrontaient des hommes munis d'une cape ou d'un quelconque morceau d'étoffe (Bennassar 1993 : 25-26).

¹⁶² Bennassar 1993 : 35.

règlements municipaux, les abattoirs persistent et continuent de présenter ces affrontements pendant plus de deux siècles, jusqu'à former « [...] progressivement les techniques de l'esquive et de l'estocade ¹⁶³ ». Lors de l'arrivée au pouvoir de Philippe V, les organisateurs des corridas doivent remplacer les chevaliers, qui ont délaissé l'arène avec le roi et les autres nobles. Ils se tourneront alors vers les bouchers des abattoirs sévillans pour combattre à la place des chevaliers¹⁶⁴.

D'autres changements amèneront, à partir des années 1730, la corrida vers sa forme moderne. C'est le cas de la division du spectacle en trois phases (en espagnol *suerte* ou *tercio*) auxquelles sont respectivement associés les picadors, les banderilleros et les matadors¹⁶⁵. Au détriment du picador, le matador devient alors la figure emblématique de la corrida. À partir de 1744, il forme sa propre équipe (*cuadrilla*), composée de picadors et de banderilleros qui travaillent sous sa gouverne. Ceux-ci se considèrent maintenant comme des professionnels : ils obtiennent des salaires importants, se consacrent entièrement à cette activité et codifient le combat afin d'en garder l'exclusivité. Par ailleurs, avec l'avènement de la corrida moderne, les autorités et les toreros exigeront du public qu'il respecte le maintien de l'ordre. Parmi les mesures adoptées, on impose le règlement du *despeje de plaza*, qui consiste à l'évacuation forcée par 150 hommes lorsque les spectateurs ne veulent pas quitter le centre de l'arène¹⁶⁶. Malgré ces efforts, la discipline des spectateurs pose toujours problème comme le rapporte le traité tauromachique du matador Pepe Hillo, écrit en 1796, qui déplore que « [l]e comportement insensé et démesuré de la populace dans les courses de taureaux [fasse] clairement obstacle à la réussite des [toreros], lesquels sont en butte aux injures

¹⁶³ Baratay et Hardouin-Fugier 1995 : 10. L'estocade désigne l'ultime geste du matador qui plante l'épée dans le garrot du taureau.

¹⁶⁴ À l'instar de Séville, les villes de Ronda, de Grenade et les régions castillane et navarroise ont aussi contribué à l'avènement de la corrida moderne par leurs apports techniques.

¹⁶⁵ Associé à la première phase (*suerte de varas*), le picador, à cheval, cherche à affaiblir le taureau en atteignant le garrot de l'animal à l'aide de sa pique. La deuxième phase (*suerte de banderillas*) met en scène le banderillero, qui doit poser un nombre de dards sur la tête du bovin, toujours dans l'intention de l'affaiblir. La dernière phase (*suerte de muerte*) appartient au matador, qui met à mort le taureau.

¹⁶⁶ Bennassar 1993 : 50. Bennassar rapporte que ce règlement n'est pas toujours facile à appliquer comme en témoigne l'émeute qui en découla à Séville en 1748.

obscènes et grossières, aux éclats de voix, et à tous les excès provoqués par l'ivresse ¹⁶⁷». Ainsi, le torero confronte un double danger : le taureau, mais aussi la foule qui risque d'envahir à tout moment l'arène. Dans l'espoir de maîtriser davantage les spectateurs, les corridas, à partir des années 1780, commencent par la lecture d'un ordre du roi exigeant de ceux-ci qu'ils respectent les limites des gradins. Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, les autorités leur concèdent aussi le dernier taureau pour qu'ils le tuent à leur guise. Malgré certains débordements, ces changements témoignent d'une tendance à codifier davantage le spectacle et à éliminer la participation physique de l'assistance.

Cette mise en contexte montre donc que la violence des *Taureaux de Bordeaux* s'éloigne des changements qui se produisent dans le monde tauromachique à l'époque même où ils sont lithographiés. D'une part, les spectateurs des *Taureaux* sont dans l'arène et prennent part au combat, alors que des règlements apparaissent pour leur en interdire l'accès et, d'autre part, la circularité de la composition des lithographies renforce l'effet chaotique qui s'en dégage, ce qui s'oppose à la codification plus grande du déroulement du spectacle. Autrement dit, la volonté et les efforts mis en place pour contrecarrer la participation des spectateurs sont absents de la série lithographiée.

3.2 Une violence sacrificielle?

Bien que la corrida réelle diffère de ce que montrent les lithographies de Goya, une violence reste néanmoins inhérente au spectacle. Des écrivains comme Henri Montherlant, Michel Leiris et l'anthropologue Julian Pitt-Rivers ont eu recours, pendant l'entre-deux-guerres, à la thèse sacrificielle pour comprendre la corrida et l'expliquer. Mystifiés par sa forme ritualisée et codifiée, ils ont déduit que « [...] le sens de cette singulière tradition se [résolvait] en dernière instance dans le sacrifice. On aurait affaire ici à une étonnante "réminiscence" de civilisations enfouies au cœur de la société

¹⁶⁷ Savater 1990 : 11. Selon Fernando Savater, l'ivresse évoquée par Hillo désigne aussi une ivresse taurine, les corridas faisant tourner la tête des spectateurs (1990 : 13).

moderne ¹⁶⁸». C'est ce que Montherlant défend dans le roman *Les Bestiaires* (1926), où il rapproche la corrida du mithraïsme¹⁶⁹. De son côté, Michel Leiris publie en 1938 *Miroir de la tauromachie*, livre avec lequel il cherche à démontrer le caractère sacrificiel de la corrida par le biais de l'anthropologie. Qualifiée de poétique, cette tentative n'a pas su convaincre les chercheurs, comme il en sera question plus bas. Pour sa part, Pitt-Rivers a, entre autres, défendu l'idée selon laquelle la mise à mort du taureau serait un rituel de transmission du pouvoir viril de l'animal vers l'homme. En somme, ces auteurs s'attachent aux significations symboliques de la corrida afin de l'« assim[il]er » à un sacrifice, un des derniers rites religieux vivants, ancré dans les profondeurs de l'homme, bien éloigné d'un sacré officiel moribond ¹⁷⁰». L'amour de Montherlant et de Leiris pour la corrida ne résistera toutefois pas à l'épreuve du temps, car ils la renieront éventuellement dans leur carrière.

Cette vision sacrificielle de la corrida a fait école, au grand dam de l'anthropologue Frédéric Saumade qui dénonce la « reprise sans autre forme de discussion par la quasi-totalité des auteurs spécialisés jusqu'à nos jours, [de la thèse sacrificielle] devenant ainsi un véritable lieu commun, presque un aphorisme ¹⁷¹». Saumade remet en question le sérieux de ces recherches basées, selon lui, sur des observations de spectateurs et non de chercheurs. Par le biais d'une enquête ethnographique qu'il veut objective, Saumade soulève deux défauts de l'argument sacrificiel : le premier renvoie à l'importance accordée à la version andalouse de la corrida, dans laquelle est mis à mort le taureau, alors que d'autres variantes existent; le deuxième défaut renvoie à une utilisation problématique du concept de sacrifice qui ne correspond pas aux définitions canoniques élaborées au cours du XX^e siècle. Saumade pense notamment à Marcel Mauss, qui a

¹⁶⁸ Saumade 1998 : 9.

¹⁶⁹ Le mithraïsme réfère à un culte religieux présent du I^{er} au III^e siècle après Jésus-Christ qui s'est fortement implanté dans différentes régions de l'Empire romain au II^e siècle grâce aux déplacements des troupes de soldats. Il a toutefois été supplanté par le christianisme au cours des années 400. L'immolation d'un taureau (ou tauroctonie) fait partie de ce culte et est souvent représenté sur des bas-reliefs (Turcan 2008).

¹⁷⁰ Baratay 1997 : 511.

¹⁷¹ Saumade 1998 : 9.

inscrit le sacrifice à l'intérieur d'un axe vertical entre une victime sacrifiée et une divinité. Ici, la dimension religieuse est indissociable du sacrifice : elle est pourtant absente de la corrida, où la mort du taureau ne désigne pas une offrande divine. L'historienne de l'art et des mentalités Élisabeth Hardouin-Fugier s'oppose également à l'interprétation sacrificielle en la caractérisant de « [...] supercherie commerciale, [d']excellent “ produit d'appel ” à notre époque où tout pseudo-mysticisme est de si bonne vente ¹⁷² ». Selon elle, cette thèse justifie la torture animale en occultant la présence de la violence « sous la caution du prétexte ethnographique ¹⁷³ ». Pour y arriver, les tenants de la position sacrificielle « [...] font silence sur les modalités de transmission » en reliant directement des rituels anciens, comme le culte de Mithra, à la corrida moderne : ils s'appuient donc « [...] sur le postulat que tout ce qui concerne le taureau relève peu ou prou de la corrida ¹⁷⁴ ».

Pour sa part, le professeur de littérature espagnole Pedro Cordoba évoque plutôt le concept de cérémonie. Il réfute aussi l'association entre la mise à mort du taureau et le sacrifice en affirmant que celui-ci implique « [...] toujours un même invariant structural : il s'agit d'établir une continuité verticale entre un monde humain et un monde divin normalement disjoint ¹⁷⁵ ». De la même façon que Saumade, Cordoba relie le rituel sacrificiel à l'obtention d'une faveur divine : conception éloignée du contexte taumachique, où la mort du taureau ne rapporte rien de tel. Il lui semble donc plus adéquat de définir la corrida comme une cérémonie, qui, par définition, « [...] ne produit rien ¹⁷⁶ ». Comme le rituel, la cérémonie possède sa propre logique des signes, mais diffère de celui-ci par sa fonction qui vise à « [...] marquer les limites, définir des hiérarchies et des statuts, [et] signaler des seuils ¹⁷⁷ ». Immanente, la cérémonie ne produit pas de lien entre le monde divin et le monde des hommes. Elle renforce plutôt la part identitaire de

¹⁷² Hardouin-Fugier 2005 : 171.

¹⁷³ Hardouin-Fugier 2005 : 171.

¹⁷⁴ Baratay et Hardouin-Fugier 1995 : 4.

¹⁷⁵ Cordoba 2007 : 564.

¹⁷⁶ Cordoba 2007 : 566.

¹⁷⁷ Cordoba 2007 : 566.

chacun et trace les frontières transgressives comme une manière d'« évitement de conflit ¹⁷⁸».

Dans son essai philosophique *Pourquoi la corrida?*, Francis Wolff reprend la thèse sacrificielle afin de comprendre pourquoi la corrida se termine par une mise à mort. Il reconnaît, dans le spectacle tauromachique, trois indices corroborant la thèse sacrificielle : « L'ordre tauromachique semble bien un rite dont la finalité est la mise à mort de l'animal. Le taureau doit mourir parce qu'il est un vivant vénéré. C'est pour s'emparer de son excellence que l'homme le tue dans un échange symbolique de leurs natures respectives. ¹⁷⁹ » La thèse sacrificielle demeure toutefois incomplète par rapport au combat, autre dimension primordiale du spectacle et incompatible, selon Wolff, avec ce type de rituel¹⁸⁰. Finalement, il propose que percevoir la corrida comme un rituel sacrificiel ou comme un combat revienne au même, puisque, dans les deux cas, la finalité du spectacle est la mort de l'animal, « [...] victime passive dans un cas [et] vaincue finalement dans l'autre ¹⁸¹ ».

3.3 René Girard et l'origine violente du culturel

Ce bref tour d'horizon des discours anthropologiques sur la corrida invalide une interprétation de type sacrificiel. Les recherches de l'anthropologue René Girard publiées dans *La Violence et le sacré* (1972) permettront d'envisager autrement la corrida afin de saisir la nature de sa violence puis celle des *Taureaux de Bordeaux*. Cet ouvrage de Girard élargit les possibilités offertes par la théorie mimétique en explorant le champ ethnologique. Développée dans *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961), cette théorie renvoie à l'idée selon laquelle la logique propre au désir est imitative. C'est en voulant vérifier si cette thèse trouvait une résonance en ethnologie que Girard a écrit *La*

¹⁷⁸ Cordoba 2007 : 568.

¹⁷⁹ Wolff 2007 : 107.

¹⁸⁰ Wolff 2007 : 107-108.

¹⁸¹ Wolff 2007 : 128.

Violence et le sacré, où il formule l'hypothèse que le religieux et le culturel (rites, mythes et interdits) trouvent leur origine dans le meurtre d'une victime par un groupe unanime. La violence acquiert une définition double : destructive lorsqu'elle se déchaîne sans contrôle à travers les hommes, elle devient bénéfique du moment où on la rejette sur une victime parce que ce geste ramène la paix dans le groupe. La théorie mimétique de Girard a été entendue comme étant « [...] une nouvelle théorie de la culture ¹⁸² ». Dans son livre d'introduction, Eric Haeussler explique que la réflexion de Girard offre la possibilité : « [...] d'unifier et d'expliquer une grande part des données ethnographiques relatives aux rites, aux interdits et aux mythes; [...] d'interpréter les tragédies grecques; [...] de critiquer certains textes de Freud et de l'anthropologie structuraliste de Lévi-Strauss ¹⁸³ ».

3.3.1 Sacrifice et crise sacrificielle

La démonstration de *La Violence et le sacré* débute par une réflexion sur le sacrifice dans les sociétés dites primitives. En réponse à la thèse des anthropologues Hubert et Mauss, qui l'envisagent comme l'intermédiaire entre un sacrificateur et une divinité ¹⁸⁴, Girard se demande s'il ne répondrait pas plutôt à une fonction sociale. Il postule, en

¹⁸² Haeussler 2005 : 10.

¹⁸³ Haeussler 2005 : 10. Girard publie ensuite *Des choses cachées depuis la fondation du monde* (1978), ouvrage sous forme d'entretiens avec les psychiatres Jean-Michel Ourgourlian et Guy Lefort, où il examine l'impact de la théorie mimétique sur les disciplines anthropologiques et psychologiques. C'est à ce moment qu'il identifie un fondement judéo-chrétien à la théorie mimétique. Comme l'écrit Camille Tarot, il « flott[e] [...] autour du girardisme comme plusieurs parfums de scandale » (2008 : 631). Un de ces scandales touche la question de la révélation évangélique qui, selon Girard, a permis à l'Occident de se sortir de la violence sacrificielle « [...] en prenant le parti de la victime, démontrée innocente, contre ses accusateurs et la foule aveugle [...] et en mettant à nu le mécanisme de l'expulsion de la victime innocente et de sa mort à travers les récits de la passion du Christ » (Tarot 2008 : 424). Girard prétend aussi « [...] que les sciences sociales n'atteindront jamais leur fin, qui est de faire la science de l'homme, tant que, par une exclusion mal comprise du religieux en général et du chrétien ou du biblique en particulier, elles se priveront de parler de ce qui est précisément au centre de leur objet : la religion, qui a fait de l'homme l'animal culturel qu'il est devenu » (Tarot 2008 : 632). C'est sur ce point que les chercheurs ne veulent pas céder de terrain à Girard parce qu'ils craignent qu'en « [...] concéd[ant] ce point, c'en serait fait non seulement de la science, mais de la possibilité de fonder une vision laïque de la société. Derrière le girardisme se profilent des problèmes redoutables d'identité et de civilisation », écrit Tarot (2008 : 632). Ses autres écrits confirment le caractère interdisciplinaire de sa pensée. *Le Bouc émissaire* (1982), par exemple, confère une dimension historique à la thèse mimétique et approfondit la relation de celle-ci à la Bible.

¹⁸⁴ C'est d'ailleurs à cette définition qu'ont recours les auteurs présentés dans la section précédente pour réfuter l'association entre corrida et sacrifice rituel.

effet, que le sacrifice protège une communauté d'une violence plus grande et plus menaçante en la concentrant collectivement sur une seule victime. En se substituant à l'ensemble de la communauté, la mort de la victime ou son expulsion protège le reste du groupe « [...] de sa propre violence [puisque] le sacrifice polarise sur la victime des germes de dissension partout répandus et il les dissipe en leur proposant un assouvissement partiel ¹⁸⁵ ». La fonction du sacrifice est donc double : elle élimine la violence et ramène l'harmonie et l'unité sociales au sein du groupe ¹⁸⁶. Girard en vient donc à distinguer deux types de violence : la sacrificielle, *bénéfique*, jugulerait la *maléfique*, décrite comme contagieuse, ravageuse et « intestine » ¹⁸⁷.

Dans des périodes de hautes tensions, le sacrifice peut perdre son efficacité, car la frontière s'embrouille entre les violences bénéfique et maléfique. Ce phénomène, nommé « crise sacrificielle », signifie que le lien de substitution entre la victime sacrifiée et le reste de la société s'est fragilisé : s'il y a trop de continuité, le sacrifice n'est plus suffisant pour contenir la violence; s'il n'y en a pas assez, celle-ci ne sera pas attirée vers la victime et ne se canaliser pas sur elle. Dans un cas comme dans l'autre, le système sacrificiel s'effondre et la violence bénéfique (sacrificielle, purificatrice, différenciatrice) se mélange à la violence maléfique (impure, non sacrificielle, non purificatrice, réciproque). La crise sacrificielle provoque aussi la perte des différences dans le groupe touché. Celle-ci

¹⁸⁵ Girard 1972 (1983) : 18. En outre, Girard affirme que la diversité des formes sacrificielles ne s'avère pas un obstacle à une compréhension englobante du sacrifice, que celui-ci soit animal ou humain : il considère la violence comme leur dénominateur commun.

¹⁸⁶ Girard 1972 (1983) : 19. Après avoir énoncé la fonction du sacrifice, Girard cherche à en démontrer l'importance, même s'il n'est plus en usage dans nos sociétés. Pour ce faire, il compare les sociétés dites primitives aux sociétés modernes. Les premières ne disposent généralement pas de système de justice : la vengeance y occupe donc une place considérable. Dans cette optique, le système de justice des sociétés modernes devient, même s'il applique de la manière la plus stricte les principes de la vengeance (rétribution et réciprocité de la violence), un frein très efficace pour enrayer la violence. En réalité, la différence entre les sociétés modernes et primitives se situe surtout dans leur manière d'envisager la vengeance. Puisque les sociétés primitives ne peuvent appliquer des mesures curatives comme le fait le système de justice, elles adoptent des mesures préventives pour empêcher l'escalade de la vengeance comme, par exemple, le sacrifice rituel. Girard prétend, par ailleurs, que ces mesures préventives appartiennent au domaine du religieux, qui devient un outil efficace pour départager la violence bénéfique (sacrifice, système de justice) de la maléfique (cercle infini de la violence, vengeance).

¹⁸⁷ Girard 1972 (1983) : 19.

entraîne ainsi une circulation libre et incessante des rivalités, des tensions et des représailles qui met en péril tout l'ordre culturel :

La *crise sacrificielle* doit se définir comme une *crise des différences*, c'est-à-dire de l'ordre culturel dans son ensemble. Cet ordre culturel, en effet, n'est rien d'autre qu'un système organisé de différences; ce sont les écarts différentiels qui donnent aux individus leur " identité ", qui leur permet de se situer les uns par rapport aux autres.¹⁸⁸

La perte des différences (identitaires et sociales) causée par la crise sacrificielle représente une menace réelle pour l'équilibre culturel d'une communauté dans la mesure où elle engendre une circulation libre de la violence entre les êtres : en effaçant les différences identitaires, elle transforme chacun en double ou en jumeau. L'uniformisation des hommes par la violence facilite ainsi le retournement de tous contre un, puisque « [...] n'importe lequel d'entre eux peut devenir, à n'importe quel moment, le double de tous les autres, c'est-à-dire l'objet d'une fascination et d'une haine universelles. Une seule victime peut se substituer à toutes les victimes potentielles ¹⁸⁹ ». Dans ce contexte, un rien transforme un soupçon en certitude et le retournement mimétique d'une communauté contre une victime s'opère facilement¹⁹⁰. La fin des dissensions est toutefois possible à partir du moment où, unanimement, le groupe en question s'unit contre une personne considérée comme la responsable de la crise : la « victime émissaire ».

¹⁸⁸ Girard 1972 (1983) : 78.

¹⁸⁹ Girard 1972 (1983) : 121.

¹⁹⁰ Comme nous l'avons expliqué au début de cette section, la mimésis renvoie d'abord, dans l'œuvre girardienne, au désir dont le fonctionnement réside dans l'imitation d'un sujet envers un modèle. Si un sujet désire l'objet que son modèle possède, leur relation devient « rivalitaire ». C'est pourquoi cette « [...] théorie maintient que le désir mimétique aboutit à la violence dès lors qu'il s'oppose à *n'importe quel autre* et que tous s'opposent à tous » (Tarot 2008 : 407).

3.3.2 Mécanisme de la victime émissaire et rituel sacrificiel

Pendant ces périodes de crise, les hommes cherchent un remède à la violence, mais restent persuadés qu'elle leur est étrangère et extérieure. De plus, ils ne parviennent pas à résoudre cette situation par leur volonté ou leur raison, puisque la tendance à imiter les modèles de violence demeure plus forte. La fin de la crise passe donc par la privation du modèle considéré comme cause et origine de la violence. Voilà pourquoi l'expulsion ou la mort de la victime émissaire s'avère un moyen efficace pour mettre un terme à la crise¹⁹¹. Plus qu'un moyen pour retrouver la paix, Girard considère ce phénomène, désigné par l'expression « mécanisme de la victime émissaire », comme un fondement culturel :

Nous avons d'ores et déjà de sérieuses raisons de penser que la violence contre la victime émissaire pourrait bien être radicalement fondatrice en ce sens qu'en mettant fin au cercle vicieux de la violence, elle amorce du même coup un autre cercle vicieux, celui du rite sacrificiel, qui pourrait bien être celui de la culture tout entière. S'il en est ainsi, la violence fondatrice constitue réellement l'origine de tout ce que les hommes ont de plus précieux et tiennent le plus à préserver.¹⁹²

Dans cette optique, le rituel sacrificiel imite l'unanimité de la violence fondatrice afin de permettre à la communauté de revivre sous une forme très codifiée la persécution de la victime émissaire, acte à la fois attirant et repoussant. Pour faire revivre cet événement, la pensée religieuse (ou rituelle) déploie une dose de violence à l'intérieur d'une structure rigide :

La communauté est à la fois attirée et repoussée par sa propre origine; elle éprouve le besoin constant de la revivre sous une forme voilée et transfigurée; le rite apaise et trompe les forces maléfiques parce qu'il ne cesse de les frôler [...]. La pensée rituelle ne peut réussir dans la tâche à la fois précise et vague qu'elle s'assigne qu'en laissant la violence se déchaîner un peu, *comme la première fois*, mais pas trop, en répétant,

¹⁹¹ Girard a consacré son livre *Le Bouc émissaire* (1982) au mécanisme de la victime émissaire. Il y expose, plus explicitement que dans *La Violence et le sacré*, comment et pourquoi une personne est désignée « victime » par sa communauté, notamment grâce à la notion de « stéréotypes de persécution », pour montrer le rôle des différences physiques et culturelles.

¹⁹² Girard 1972 (1983) : 141.

c'est-à-dire, ce qu'elle parvient à se remémorer de l'expulsion collective dans un cadre et sur des objets rigoureusement fixés et déterminés.¹⁹³

Comparativement à la violence originelle, le rituel fonctionne hors de la crise sacrificielle et occupe une fonction préventive plutôt que curative. Il imite la violence fondatrice et les conditions de sa contagion (indifférenciation des membres et lynchage de la victime par tous). Bien que présente dans le rituel sacrificiel, la violence se déchaîne dans un cadre fixe et régi par des règles rigides. Le maintien de la violence dans une forme limitée s'avère essentiel pour le bon déroulement du rituel : si le rite ne canalise pas la violence à l'intérieur de formes rigoureusement déterminées, celle-ci risque de contaminer le groupe et de provoquer à nouveau une crise sacrificielle. En somme, au cœur du rituel, la violence ne possède plus l'aspect dévastateur de la violence fondatrice, mais devient bénéfique pour la communauté : « Le rite est violent, certes, mais il est toujours violence moindre qui fait rempart contre une violence pire ; il cherche toujours à renouer avec la plus grande paix que connaisse la communauté, celle qui, après le meurtre, résulte de l'unanimité autour de la victime émissaire. »¹⁹⁴

3.3.3 La corrida : une figure de la violence¹⁹⁵?

La violence tauromachique ressemble, à bien des égards, à ce qu'écrit Girard sur les formes ritualisées issues de la violence fondatrice. En effet, le spectacle tauromachique met en scène une violence régie par un cadre strict dont le code de conduite engage le public comme les toreros. L'objectif de cette section ne vise pas à reprendre les thèses sacrificielles soulevées plus haut, mais à appréhender la corrida comme « une figure de la violence ». Les idées d'Elias Canetti et de Fernando Savater interviendront aussi pour préciser la relation de la corrida et de son public à la violence.

¹⁹³ Girard 1972 (1983) : 149-150.

¹⁹⁴ Girard 1972 (1983) : 155.

¹⁹⁵ L'expression « figure de la violence » provient du titre de l'ouvrage d'Éric Haeussler : *Des figures de la violence, Introduction à la pensée de René Girard* (2005).

Dans son essai *Masse et puissance*¹⁹⁶, Elias Canetti étudie en profondeur le phénomène de la foule et ses différentes configurations. Selon lui, son existence est tributaire du principe de la *décharge*, qui signifie la fin des différences et l'avènement d'un sentiment d'égalité entre tous les membres de la foule : « Avant [la décharge], la masse n'existe pas vraiment, c'est la décharge qui la constitue réellement. C'est l'instant où tous ceux qui en font partie se défont de leurs différences et se sentent *égaux*.¹⁹⁷ » Canetti qualifie la foule de l'arène de « masse en anneau » : dans ce lieu circulaire, les spectateurs se positionnent dans un face à face continu. La masse, « assise en face d'elle-même », favorise ainsi l'indifférenciation et la naissance de doubles :

Ce qui déclenche son émotion les émeut aussi, et il [le spectateur] le *voit*. Ils sont assis à quelque distance de lui; les détails qui normalement les distinguent et font d'eux des individus s'effacent. Ils finissent par se ressembler beaucoup, ils se comportent similairement.¹⁹⁸

Les observations de Canetti corroborent l'hypothèse de Girard selon laquelle l'exacerbation de la violence provient de l'indifférenciation et de l'imitation grandissantes entre les membres de la foule. En outre, Canetti suggère que l'architecture de l'arène permet d'englober tout ce qui se trouve dans l'enceinte et d'uniformiser les visages : « L'anneau qu[e la masse] forme est clos. Rien ne lui échappe. L'anneau de visages fascinés a quelque chose d'étrangement homogène. Il encercle et contient tout ce qui se passe en bas.¹⁹⁹ »

Cette proposition est appuyée par le traité tauromachique du matador Pepe Hillo, écrit vers la fin du XVIII^e siècle, dans lequel il décrit les exigences du public, qui s'attend

¹⁹⁶ Né en 1905, Elias Canetti est un écrivain considéré comme « [...] incarn[ant] l'universel européen » (Le Rider 2010). Il a écrit plusieurs œuvres dont un roman, une pièce de théâtre et son essai *Masse et puissance*. Vivant en Autriche, il s'exile à Londres lors de la Nuit de cristal de 1938. Il poursuit pendant trente ans l'écriture de *Masse et puissance*, qui sera publié en 1960 en Allemagne.

¹⁹⁷ Canetti 1960 (2006) : 14.

¹⁹⁸ Canetti 1960 : 26. C'est Canetti qui souligne.

¹⁹⁹ Canetti 1960 (2006) : 27.

à ce que le taureau fasse preuve de courage et de bravoure (*bravo*)²⁰⁰. Les spectateurs, lorsque ces critères ne sont pas remplis, expriment leur mécontentement, mettant parfois en danger le torero. Fernando Savater confirme le potentiel dangereux et violent de la foule tant envers le taureau (elle exige sa mort) qu'à l'égard du torero. Plus précisément, il formule l'idée selon laquelle la foule elle-même propulse le taureau sur le torero. Le danger qu'incarnent les spectateurs s'ajoute à celui de la bête, puisqu'ils « [...] peu[vent] se retourner contre le torero et le prendre à parti, poussé[s] peut-être par la vénération ou la tendresse. [...] Et il est sans doute plus facile de manœuvrer le taureau que le public ²⁰¹».

En somme, Canetti et Savater ont repéré le caractère potentiellement violent et dangereux de la foule dans le cadre tauromachique. Le premier associe l'indifférenciation des membres d'une masse à l'imitation du comportement des uns par les autres, et le second dépeint la force du public comme réelle, tangible et menaçante pour les différents acteurs du spectacle, humain ou animal. Par conséquent, la définition de la corrida comme « figure de la violence » s'avère fondée quant à la nature du spectacle et à la présence de la foule, et ce, malgré les changements apportés au XVIII^e siècle qui tendent à pacifier et à codifier le comportement des spectateurs²⁰².

3.4 *Taureaux de Bordeaux* : tensions et vertige de la masse

Les *Taureaux de Bordeaux* se penchent sur le potentiel violent décrit par Canetti et Savater, même si, dans les faits, le public tauromachique tend à respecter l'espace des estrades et à pacifier son comportement. À ce propos, l'historien de l'art Lafuente

²⁰⁰ L'expression *bravo toro* signifie que le taureau accepte de combattre (Gauroy 2004 : 132).

²⁰¹ Savater 1990 : 14.

²⁰² C'est en plaçant la violence au cœur de son propos qu'Éric Baratay envisage les différents discours tenus sur la corrida dans le contexte français. Il propose d'ailleurs que « [...] refuser d'aborder la violence, c'est oublier la variable essentielle, c'est donner une réalité mutilée et aseptisée » (Baratay 1997 : 493). Malgré les changements apportés jusqu'au XX^e siècle au combat pour en diminuer la violence, Baratay croit qu'elle n'est pas disparue, mais plutôt « [...] de plus en plus maquillée, noyée, occultée grâce au glissement du discours » (Baratay 1997 : 517).

observe la participation particulière des spectateurs dans chacune des phases représentées :

Dans ces quatre lithographies, la corrida prend un accent épique; le public s'associe aux phases du combat, présent et hypnotisé dans l'arène. C'est une hallucination collective que fait passer sur le spectacle la tension de la masse, la sourde rumeur croissante d'une assistance fabuleuse.²⁰³

Nos analyses formelles corroborent le propos de Lafuente, car elles reconnaissent, à travers la présence transgressive de la foule, l'« hallucination collective » qu'il mentionne. Les autres œuvres taurines de Goya ou de Carnicero, nous l'avons vu, n'envisagent pas la foule sous cet angle. Le tableau *Corrida dans une arène divisée* (fig. 2.2), par exemple, différencie les attributs de plusieurs spectateurs et ne les représente pas comme une menace pour les acteurs du spectacle. Par ailleurs, un commentaire de l'écrivain espagnol Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) révèle la singularité de la foule des *Taureaux* en écrivant que « dans ces courses de taureaux, il y a un fond de tragédie qui fait défaut à nos corridas : une multitude chaotique, vaillante et couarde à la fois, formée de gibier de la fosse commune ²⁰⁴ ». C'est pourquoi nous postulons que les *Taureaux*, en délaissant la perspective documentaire et historique (les gravures de *Tauromaquia*) ou anecdotique (dans le tableau *Arène divisée*), pour se concentrer sur une violence sous-jacente à la corrida, contenue dans l'unanimité et la proximité de la foule des spectateurs, l'appréhendent sous l'angle de la crise sacrificielle²⁰⁵.

De là l'importance, dans les lithographies, de la circularité qui crée l'illusion d'un mouvement incessant et chaotique. En outre, l'instabilité qu'elle produit ébranle le déroulement habituel du spectacle tauromachique. Les visages des spectateurs, pour la plupart flous et imprécis, s'ajoutent à cette caractéristique formelle et participent à la représentation d'une fête des taureaux qui prend des allures de tragédie. Par ailleurs, le

²⁰³ Lafuente 1961 : 33.

²⁰⁴ Cité dans Martínez-Novillo 1998 : 72.

²⁰⁵ À titre indicatif, la crise sacrificielle désigne la fin des différences et la libre circulation d'une violence qualifiée par Girard de maléfique, destructive ou essentielle.

comportement de l'assistance rejoint les propos de Savater pour qui la foule lance symboliquement le taureau sur le torero²⁰⁶. Les *Taureaux* ne s'attardent toutefois plus à une dimension métaphorique du danger représenté par la foule, car il est bien présent, palpable et dirigé, le plus souvent, contre le torero.

Ainsi, dans *Mariano Ceballos*, (pl. IV) les spectateurs, placés les uns à la suite des autres, semblent prendre le parti de la bête contre l'homme. Le temps de l'affrontement est figé : le taureau se cambre et l'issue du combat est inconnue. Néanmoins, la disposition des personnages suggère qu'ils se préparent à un second assaut : si l'animal meurt, ils viseront le torero. Dans [*Bravo toro*], (pl. V) le spectacle est terminé. Des hommes apportent les derniers secours au torero encorné pendant que la foule déserte l'arène. L'effet dramatique de cette scène est renforcé par le basculement de l'espace vers l'arrière-plan où s'engouffrent les spectateurs et par le dessin imprécis qui configure la foule. Cette course folle vers les estrades laisse planer un doute quant à la responsabilité des spectateurs par rapport à l'accident. La lance du picador, à la gauche du taureau, relie d'ailleurs par sa disposition, la bête meurtrière aux spectateurs.

Malgré la différence de sujet dans *Divertissement espagnol* (p. VI), la manière d'y représenter la violence s'apparente à celle des autres lithographies. En effet, cette œuvre représente l'aboutissement de la course de l'*encierro*²⁰⁷. Dans *Histoire de la tauromachie*, Bennassar rapporte que le déplacement des taureaux à travers la ville, depuis l'avènement de la corrida moderne, était supervisé par 150 hommes qui veillaient à ce que la population n'attaque pas les animaux²⁰⁸. La lithographie donne néanmoins le pouvoir et le contrôle de la situation à la foule : hommes, femmes, enfant (au premier plan à gauche) prennent tous part à la violence. À l'avant-plan, par exemple, personne n'aide l'homme étendu sur le drap, menacé par le taureau : plusieurs observateurs

²⁰⁶ Savater 1990 : 14.

²⁰⁷ L'*encierro* désigne, comme mentionné plus haut, le trajet suivi par les taureaux avant d'arriver dans l'arène pour combattre. La population suivait de près les animaux et les attaquait parfois avec des armes de fortune.

²⁰⁸ Bennassar 1993 : 50.

regardent même la scène en souriant! Dans la zone périphérique, à l'arrière-plan, les spectateurs restent immobiles, malgré la charge prochaine des taureaux. La présence des morts (des corps au centre de la scène et au premier plan) ne semble pas non plus les encourager à quitter l'arène. L'issue de cette situation demeure incertaine, bien que la circularité de la composition incite celui qui regarde la lithographie à penser que la fin sera tragique. Celle-ci enferme les spectateurs sur eux-mêmes et ne leur concède aucune possibilité de sortie.

Enfin, le désordre dans [*Arène divisée*] (pl. VII) est moins grand, et la composition, plus stable. Les spectateurs se trouvent néanmoins dans le centre de l'arène plutôt que dans les estrades pour observer l'assaut final. Les visages sont indifférenciés et l'agitation du trait graphique crée l'effet, notamment pour le groupe de gauche, d'un déplacement en direction de l'affrontement. Ce mouvement donne l'impression que la masse des spectateurs exerce une pression défavorable sur le torero, comme dans *Mariano Ceballos*.

La résolution tragique des *Taureaux* demeure hypothétique puisqu'elle est déduite d'indices formels comme la circularité du mouvement ou la disposition des personnages. La foule montre toutefois les signes d'une contamination par une violence issue de la « crise sacrificielle » : les traits sont indifférenciés, les règles ne sont plus respectées, les spectateurs se comportent de manière agressive. Autrement dit, la réglementation et les formes codifiées de la corrida ne font plus rempart à la violence destructive qui réussit à bouleverser l'ordre établi en se propageant. Bref, les *Taureaux* ne révèlent pas l'issue de ces quatre corridas, mais ils laissent planer un doute sur la possibilité de violences toujours plus grandes.

3.4.1 Retour sur les *Désastres de la guerre*

Si les *Taureaux* représentent la corrida sous l'angle de la « crise sacrificielle », on peut se demander pourquoi Goya a choisi de la dépeindre ainsi. Dans le premier chapitre, la

mise en contexte historique exposait la brutalité du conflit franco-espagnol dont les conséquences sur la population (famine, violence aux femmes, guérilla populaire, etc.) ont pu être observées par Goya. Il s'intéresse, à la même époque, à la violence destructive dans la série les *Désastres de la guerre*. L'œuvre *Et elles sont comme des bêtes féroces* (fig. 1.1), par exemple, ressemble sur cet aspect aux lithographies. En effet, toutes les figures, femmes, hommes, Français ou Espagnols, s'inscrivent dans cette dynamique de la violence réciproque. En outre, comme dans les *Taureaux*, le point de vue restreint de la composition focalise l'attention sur les affrontements et sur le mouvement circulaire produit par la disposition des lances et des personnages : un entrelacement d'armes et de corps qui évoque la propagation rapide de la violence d'un individu à un autre.

Dans *La violence et le sacré*, René Girard affirme que les écrivains vivant à des époques mouvementées développent des intuitions fortes sur le double rôle de la violence, à la fois maléfique et bénéfique. C'est le cas de Shakespeare dont l'œuvre, selon Girard, s'inscrit dans l'instabilité de l'Angleterre du XVI^e siècle :

La force de cette inspiration tragique ou prophétique ne doit rien à une connaissance historique et philologique, à une érudition encyclopédique. Elle jaillit d'une intuition directe du rôle joué par la violence dans l'ordre aussi bien que dans le désordre culturel [...]. De même, c'est l'Angleterre en pleine crise religieuse qui nourrit l'inspiration de Shakespeare dans *Troilus and Cressida*.²⁰⁹

Ce que Girard écrit à propos de Shakespeare s'applique peut-être à Goya qui, lui aussi, a vécu dans une période politiquement instable. Témoin de la guerre et de ses répercussions, il a possiblement développé des intuitions quant aux effets de la violence réciproque sur les hommes (contagion et perte des différences). C'est, du moins, ce qui transparaît dans les *Désastres de la guerre*, où la brutalité et l'agressivité circulent parmi les hommes et culminent dans des gestes d'une extrême cruauté (viol, décapitation, torture, etc.). Ici, le thème de la guerre rend encore plus évidente que dans les *Taureaux* la relation probable entre les œuvres et la violence réciproque. Il n'en demeure pas moins

²⁰⁹ Girard 1972 (1983) : 103. René Girard consacre d'ailleurs un livre à l'analyse des œuvres de Shakespeare : *Shakespeare, les feux de l'envie*, publié en 1990 chez Grasset.

que le spectacle tauromachique des lithographies se métamorphose en un lieu hostile, ce qui signale un déplacement des intuitions de Goya de la guerre vers la corrida. Comme « figure de la violence », la corrida a la fonction de faire rempart à la violence réciproque qui explose en certaines occasions, par exemple, durant les guerres. Dans ces moments, le spectacle tauromachique ne parvient sûrement plus à contenir la violence déjà présente dans toutes les sphères d'un pays en guerre : les règlements tombent et les spectateurs agissent à leur guise. C'est d'ailleurs ce que souligne Martínez-Novillo :

Pendant la guerre en question, les corridas furent à nouveau autorisées dans les deux camps. [...] Il va de soi que de telles corridas étaient bien loin de se dérouler selon l'ordonnance raffinée dont étaient coutumières les grandes figures de la tauromachie des décennies précédentes [...]. Maintenant, c'étaient des toreros moins habiles qui se produisaient dans les arènes de village, où l'on était moins à cheval sur le règlement, de sorte que les assistants, qui ne se résignaient pas au rôle de simples spectateurs [...], ne se privaient pas de sauter dans l'arène pour exécuter *collectivement* des passes de la cape [...].²¹⁰

À Bordeaux, terre de son exil, Goya retrouve la paix et la stabilité politique qui lui permettent de scruter son passé, indissociable de la violence réciproque. L'arène des *Taureaux de Bordeaux*, en représentant le renversement de la violence bénéfique (déroulement codifié de la corrida) à celle maléfique (propagation de celle-ci chez tous les spectateurs), entremêle ses souvenirs tauromachiques à ses souvenirs de la guerre et matérialise les intuitions profondes de Goya sur la violence.

²¹⁰ Martínez-Novillo 1998 : 127. Nous soulignons.

CONCLUSION

La problématique du mémoire avait pour objectif de discerner la violence des *Taureaux de Bordeaux* afin de comprendre la présence transgressive de la foule dans l'arène. Trois approches ont permis de la résoudre : l'histoire, l'iconographie et l'anthropologie. Avec la première, nous avons évoqué d'une part, la fragilité de la situation politique en Espagne et, d'autre part, les transformations subies par la corrida au XVIII^e siècle; avec la seconde, nous avons constaté la prépondérance accordée à la violence dans les lithographies, ce qui les distingue des autres œuvres tauromachiques; avec la troisième, nous avons déterminé le type de violence représenté par le biais de la pensée de René Girard.

Dans le premier chapitre, la mise en contexte sur les moments politiques importants (guerre d'Indépendance, gouvernement constitutionnel et retour de Ferdinand VII) a mis en relief les tensions internes et l'instabilité de l'Espagne qui ont mené Goya à s'exiler. Dans cet esprit, l'analyse de la série des *Désastres de la guerre* a montré comment l'artiste représentait l'emprise de la violence sur les hommes et sa capacité à les contaminer, et ce, peu importe leur nation ou leur genre sexuel. Cette série gravée est donc apparue comme un précédent des *Taureaux de Bordeaux*. Enfin, les idées de Shmuel Trigano sur l'exil ont donné des pistes pour comprendre pourquoi Goya a opté pour un sujet tauromachique et pourquoi il s'est distancé des conventions reliées à la représentation de la corrida.

L'objectif du deuxième chapitre visait à présenter la technique utilisée par Goya ainsi que les contextes de production et de réception. Nous avons ensuite fait l'analyse formelle des *Taureaux* afin de distinguer la manière par laquelle ils abordent le thème

tauromachique en lien avec la violence. Trois éléments formels récurrents sont alors ressortis : le cadre resserré sur l'arène, la circularité et la présence d'une zone centrale et périphérique. À la lumière des analyses comparatives, ces caractéristiques sont apparues comme des composantes propres aux lithographies, justifiant et validant la problématique de départ.

Le troisième chapitre commençait par un court historique sur les changements marquants qui ont codifié la corrida tout au long du XVIII^e siècle où apparaissent de nouveaux règlements pour obliger le public à demeurer dans les estrades. L'analyse de textes anthropologiques sur la corrida a ensuite démontré la difficulté d'appréhender la corrida comme un rituel sacrificiel pour en comprendre la violence. C'est ici que la pensée de René Girard est apparue comme une alternative pour répondre à cette question et poser la corrida en tant que « figure de la violence ». Ainsi, la codification de la violence tauromachique s'expliquait par la nécessité de la maîtriser pour empêcher l'avènement d'une crise sacrificielle. De là, nous pouvions comprendre que les *Taureaux*, à l'inverse des autres œuvres tauromachiques, représentent le renversement de la violence codifiée de la corrida et c'est pourquoi les spectateurs participent aux combats devenus chaotiques. Enfin, nous avons postulé que Goya investissait peut-être les arènes des *Taureaux* de ses souvenirs violents du conflit franco-espagnol.

En conférant une réalité historique – la guerre d'Indépendance – au tumulte des *Taureaux*, l'analyse d'Álvaro Martínez-Novillo ouvrait la voie à cette recherche : la violence des lithographies acquérait une tangibilité et pouvait devenir l'objet principal de notre réflexion. En outre, en analysant les *Taureaux* par le biais de la violence, il a été possible d'apporter une contribution originale à l'étude de ces œuvres, la documentation sur celles-ci demeurant jusqu'ici limitée sur le plan de l'interprétation. En effet, la majorité des historiens de l'art les ont, le plus souvent, décrites pour souligner le génie de Goya, sa nostalgie pour son pays natal ou son rapport à sa mort prochaine. Il devenait donc pertinent d'expliquer la violence de ces œuvres par le biais de l'anthropologie et de la pensée de René Girard.

En lien avec la problématique, un rapprochement avec le motif de la foule dans le reste de la production goyesque aurait certainement contribué à enrichir le propos. Les analyses comparatives avec les *Désastres de la guerre* et les autres œuvres taurines de Goya ont permis de constater des écarts et des rapprochements sur les manières de



Fig. 4.1 *Scène d'Inquisition*

représenter la violence et la corrida. Bien que la foule ait été abordée dans ces associations, il aurait été stimulant d'opérer des parallèles avec des œuvres qui lui accordent une importance notable. C'est le cas, par exemple, du tableau *Scène d'Inquisition* (fig. 4.1) réalisée après la guerre. Le sujet diffère des *Taureaux de Bordeaux*, mais le rôle de la foule est comparable : dans les deux cas, elle encercle unanimement une victime qui risque la mort (dans ce cas-ci, l'hérétique). Il serait donc pertinent de se demander si un des traits caractéristiques de l'œuvre goyesque ne se situe pas du côté de la foule. Après la guerre, plusieurs de ces œuvres, comme *Scène d'Inquisition*, représentent ces regroupements d'individus sous un aspect maléfique ou inquiétant : ils exercent une pression sur des victimes sur le point d'être sacrifiées. Comme les *Taureaux*, ces productions matérialisent peut-être des intuitions fortes sur le phénomène d'indifférenciation, qui peut provoquer des échanges violents et réciproques dans une foule. Autrement dit, en analysant les productions de l'après-guerre par le biais de la violence et la foule, une nouvelle compréhension de l'œuvre de Goya pourrait être possible.

La pensée anthropologique de René Girard a donné une profondeur manifeste à l'analyse des *Taureaux de Bordeaux*, notamment pour comprendre le type de violence représenté et la présence de la foule. Cet échange disciplinaire entre l'histoire de l'art et

l'anthropologie nous a amené à faire un pont entre les lithographies et la connaissance. C'est donc dire que les œuvres, dans certains cas, peuvent soutenir une réflexion sur la condition humaine. Le critique littéraire Northrop Frye a déjà illustré cette idée en parlant du travail des poètes : « But the poet, Aristotle says, never makes any real statements at all, certainly no particular or specific ones. The poet's job is not to tell you what happened, but what happens: not what did take place, but the kind of thing that always does take place. ²¹¹ » Dans le cas de Goya, la « chose qui a toujours lieu » réfère à la violence. Comme si après la guerre, ses œuvres indiquaient au regardant la part violente qu'il partage avec les personnages représentés.

Cette dernière hypothèse convie à se questionner sur le statut de l'œuvre d'art et de l'effet qu'elle peut produire sur un récepteur. Si, par exemple, le rituel sacrificiel, tel que défini par Girard, invite les membres d'une communauté à participer et à se remémorer la violence, comment mesurer l'impact d'une œuvre par rapport au regardant? Peut-elle le changer, altérer son expérience et lui exhiber les différents ressorts qui dynamisent la violence? Ne fait-elle que révéler le rapport des hommes à la violence ou bien agit-elle, comme le rituel, sur le plan de la catharsis et de la prévention? Voilà autant de questions pertinentes qui pourraient être portées dans le futur dans le cadre d'une recherche multidisciplinaire.

²¹¹ Frye 1963 : 24.

BIBLIOGRAPHIE

- ALBANY INSTITUTE OF ART 1998 - Albany Institute of Art. *Albany Institute of History & Art: 200 years of collecting*, sous la dir. de Tammis K. Groft and Mary Alice Mackay. New York : Hudson Hills Press et Albany Institute of History & Art, 332 p.
- AYMES 1973 – Aymes, Jean-René. *La guerre d'Indépendance espagnole (1808-1814)*. Coll. « Études ». Paris, Bruxelles et Montréal : Bordas, 158 p.
- AYMES 2005 – Aymes, Jean-René. « Francisco de Goya à Bordeaux (1824-1828) vivre et créer encore ». In *Goya en Burdeos de Carlos Saura*, sous la dir. de Jean-Pierre Castellani, p. 13-29. Nantes : Éditions du Temps.
- BARATAY et HARDOUIN-FUGIER 1995 – Baratay, Éric et Élisabeth Hardouin-Fugier. *La corrida*. Coll. « Que sais-je? ». Paris : Presses universitaires de France, 126 p.
- BARATAY 1997 – Baratay, Éric. « Représentations et métamorphoses de la violence : la corrida en France (1853 à nos jours) ». *Revue historique*, no 602 (avril-juin), p. 489-520.
- BATICLE 1992 – Baticle, Jeannine. *Goya*. Paris : Fayard, 553 p.
- BAUDELAIRE 1858 – Baudelaire, Charles. « “Quelques caricaturistes étrangers – II – Goya ”, Charles Baudelaire, *L'Artiste*, 26 septembre 1858 », p. 333-334. In Chazal *et al.* 2008.
- BENNASSAR 1993 – Bennassar, Bartolomé. *Histoire de la tauromachie : Une société du spectacle*. Paris : Desjonquères, 212 p.
- BERSIER 1984 – Bersier, Jean-Eugène. « La lithographie ». Chap. in *La gravure les procédés, l'histoire*, 4^e édition, p. 288-307. Paris : Nancy Berger-Levrault (Arts).

- BOZAL 1998 – Bozal, Valeriano. « Goya part pour Bordeaux », p. 15-23. In Ribemont et Garcia *et al.* 1998
- BROWN et GALASSI 2006 – Brown, Jonathan et Susan Grace Galassi. *Goya's Last Works*. New Haven : Yale University Press, 279 p.
- CANETTI 1960 (2006) – Canetti, Jacques. *Masse et puissance*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 527 p.
- CHAZAL *et al.* 2008 – Chazal, Gilles *et al.* *Goya graveur*. Paris : Musées nationaux; Nicolas Chaudun, 350 p.
- CORDOBA 2007 – Cordoba, Pedro. « La cérémonie de la mort ». *Critique*, vol. 63, no 723-724 (août-septembre), p. 561-570.
- DERWENT 1930 – Derwent, Lord. *Goya an Impression of Spain*. London : Methuen & Co. Ltd., 135 p.
- DURLIAT 2008 – Marcel Durliat. « Goya Francisco (1746-1828) ». In *Encyclopædia Universalis*. En ligne. < <http://www.universalis-edu.com>>. Consulté le 7 octobre 2010.
- ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS 2008 – Encyclopædia Universalis. « Ferdinand VII (1784-1833) roi d'Espagne (1808 et 1814-1833) ». In *Encyclopædia Universalis*. En ligne. < <http://www.universalis-edu.com>>. Consulté le 7 avril 2010.
- FAUQUÉ et ETCHEVERRIA 1982 – Fauqué, Jacques et Ramon Villanueva Etcheverria. *Goya y Burdeos 1824-1828*, édition trilingue. Zaragosse : Ediciones oroel, 732 p.
- FAUQUÉ 1998 – Fauqué, Jacques. « Les amis de Goya à Bordeaux », p. 55-79. In Ribemont et Garcia *et al.* 1998.

FLORISOONE 1966 – Florisoone, Michel. « La raison du voyage de Goya à Paris ». *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 68, p. 327-332.

FRYE 1963 – Frye, Northrop. « Giants in Time ». Chap. in *The Educated Imagination*, p. 23-33. Toronto : CBC Publications.

GASSIER 1973 – Gassier, Pierre. *Les dessins de Goya*, t.1. Fribourg : Office du Livre, 656 p.

GASSIER 1990 – Gassier, Pierre. *Goya : toros y toreros*. Arles : Actes Sud, 153 p.

GASSIER 1998 – Gassier, Pierre. « Les dessins de Bordeaux », p. 91-100. In Ribemont et Garcia *et al.* 1998.

GASSIER et WILSON BAREAU 1970 – Gassier, Pierre et Juliet Wilson Bareau. *Vie et œuvre de Francisco Goya*. Fribourg : Office du Livre, 400 p.

GAUROY 2004 – Gauroy, François-Xavier. *Sous le sable des arènes*. Italie : Timée éditions, 144 p.

GIRARD 1972 (1983) – Girard, René. *La Violence et le sacré*. Coll. « Pluriel ». Paris : Grasset, 534 p.

GIRARD 1982 – Girard, René. *Le Bouc émissaire*. Paris : Grasset, 298 p.

GLENDINNING 1964 – Glendinning, Nigel. « Goya and England in the Nineteenth Century ». *The Burlington Magazine*, vol. 106, no 730 (janvier), p. 4-14.

GLENDINNING 1989 – Glendinning, Nigel. « Nineteenth-Century British Envoys in Spain and the Taste for Spanish Art in England ». *The Burlington Magazine*, vol. 131, no 1031 (février), p. 117-126.

- GOLDFARB 2001 – Goldfarb, Hilliard T. « Les Désastres de la guerre : “ J'ai vu cela ” ». In *Goya : Los Caprichos, los Desastres de la Guerra, Los Disparates*, p. 23-26. Montréal et Milan : Musée des Beaux-Arts de Montréal et Fondazione Antonio Mazzota.
- GRIFFITHS 1996 – Griffiths, Anthony. « Lithography ». Chap. in *Prints and printmaking: an introduction to the history and techniques*, p. 100-109. Berkeley, Los Angeles : University of California Press.
- HAEUSSLER 2005 – Haeussler, Eric. *Des figures de la violence : introduction à la pensée de René Girard*. Coll. « Crise et anthropologie de la relation ». Paris : L'Harmattan, 154 p.
- HARDOUIN-FUGIER 2005 – Hardouin-Fugier, Élisabeth. *Histoire de la corrida en Europe du XVIII^e au XXI^e siècle*. Paris : Connaissances et Savoirs, 382 p.
- HARRIS 1964 (1983) – Harris, Tomás. *Goya Engravings and Lithographs: Texts and Illustrations*, t.1. San Francisco : Alan Wofsy Fine Arts, 234 p.
- HECKES 2001 – Heckes, Frank. « Goya's *Tauromaquia* : A Criticism of Bullfighting? ». *Print Quarterly*, vol. 18, no 1, p. 41-63.
- HOCQUELLET 2001 – Hocquellet, Richard. *Résistance et révolution durant l'occupation Bonapartienne en Espagne 1808-1812*. Paris : La Boutique de l'Histoire, 367 p.
- HOFER 1969 – Hofer, Philip. *La Tauromaquia and The Bulls of Bordeaux*. New-York : Dover Publications, 8 p.
- HUGUES 2003 – Hughes, Robert. *Goya*. New York, Barcelone : Alfred A. Knopf, 429 p.
- LAFUENTE 1961 – Lafuente, Enrique Ferrari. *Goya gravures et lithographies : œuvre complète*. Paris : Arts et métiers graphiques, 288 p.
- LAFUENTE 1979 – Lafuente, Enrique Ferrari. « Les Taureaux de Bordeaux ». In *Goya 1746-1828, peintures, dessins, gravures*, n.p. Paris : Centre culturel du Marais.

LE FOLL 1998 – Le Foll, Joséphine. « Goya Dernier souffle à Bordeaux ». *Beaux-Arts Magazine*, no 166 (mars) p. 78-85.

LE RIDER 2010 – Le Rider, Jacques. « Elias Canetti ». In *Encyclopædia Universalis*. En ligne. < <http://www.universalis-edu.com>>. Consulté le 15 septembre 2010.

MALENFANT 1979 – Malenfant, Nicole. *L'estampe*. Québec : La Documentation québécoise, 307 p.

MARTÍNEZ-NOVILLO 1988 – Martínez-Novillo, Álvaro. « Goya et son époque ». Chap. in *Le Peintre et la tauromachie*, p. 43-73. Paris : Flammarion.

MARTÍNEZ-NOVILLO 1989 - Martínez-Novillo, Álvaro. *Le siècle d'or des estampes tauromachiques 1750-1868*, sous la dir. de Juan Carreta Parrondo et Álvaro Martínez-Novillo. Madrid et San Fernando : Ministère des affaires étrangères d'Espagne; Direction générale des relations culturelles et scientifiques, 173 p.

MARTÍNEZ-NOVILLO 1998 – Martínez-Novillo, Álvaro. « Les Taureaux de Bordeaux », p. 117-134. In Ribemont et Garcia *et al.* 1998.

MASSIN 2008 – Massin, Jean. « Murat Joachim (1767-1815) roi de Naples (1808-1815) ». *Encyclopædia Universalis*. En ligne. < <http://www.universalis-edu.com>>. Consulté le 22 septembre 2010.

MASTOR 2008 – Mastor, Wanda. « Constitution de Cadix ». In *Encyclopædia Universalis*. En ligne. <<http://www.universalis-edu.com>>. Consulté le 15 mars 2010.

MATHERON 1858 – Matheron, Laurent. *Goya*. Paris : Schulz et Thuillier, 114 p.

REED 1974 – Reed, Sue W. « The Bordeaux Prints », p. 304-305. In Sayre *et al.* 1974.

RIBEMONT ET GARCIA *et al.* 1998 – Ribemont, Francis et Françoise Garcia. *Goya Hommages : Les années bordelaises, 1824-1828 : Présence de Goya aux XIX^e et XX^e*

siècles, sous la dir. de Francis Ribemont et Françoise Garcia. Bordeaux : Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 236 p.

RIBEMONT 1998 – Ribemont, Francis. « Goya et Bordeaux. Grandeur et servitude d'un mythe », p. 25-53. In Ribemont et Garcia *et al.* 1998.

ROTHENSTEIN 1900 – Rothenstein, Sir William. *Goya*. London : At the sign of the Unicorn, 38 p.

SAUMADE 1998 – Saumade, Frédéric. *Les tauromachies européennes. La forme et l'histoire : une approche anthropologique*. Paris : Éditions du CTHS, 205 p.

SAVATER 1990 – Savater, Fernando. « Typologie du spectateur taurin ». In *La tauromachie, art et littérature*, sous la dir. de François Zumbiehl, p. 11-18. Paris : l'Harmattan.

SAYRE *et al.* 1974 – Sayre, Eleanor A. *The Changing Image: Prints by Francisco Goya*. Boston : Museum of Fine Arts, 325 p.

SCHULZ 2008 – Schulz, Andrew. « Moors and the Bullfight: History and National Identity in Goya's Tauromaquia ». *The Art Bulletin*, vol. 90, no 2, p. 195-217.

SHAW 2010 – Shaw, Samuel. *'Equivocal Positions': The Influence of William Rothenstein, c. 1890-1910*. Thèse de doctorat : York, University of York, 307.

STANTON 1937 – Stanton, Dorothy. « Four Lithographs by Goya ». *Bulletin of the Art Institute of Chicago*, vol. 31, no 4, p. 41-44.

TAROT 2008 – Tarot, Camille. *Le symbolique et le sacré : théories de la religion*. Coll. « Textes à l'appui ». Paris : La Découverte/Mauss, 910 p.

TINTEROW et LACAMBRE 2002 – Tinterow, Gary et Geneviève Lacambre *et al.* *Manet Velázquez : La manière espagnole au XIX^e siècle*, sous la dir. de Geneviève Lacambre et Gary Tinterow. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 414 p.

TOMLINSON 1989a – Tomlinson, Janis A. *Francisco Goya: The Tapestry Cartoons and Early Career at the Court of Madrid*. Cambridge et New York : Cambridge University Press, 273 p.

TOMLINSON 1989b – Tomlinson, Janis A. *Graphic Evolutions: The Print Series of Francisco Goya*. New York : Columbia University Press, 67 p.

TOMLINSON 1992 – Tomlinson, Janis A. *Goya in the Twilight of Enlightenment*. New Haven : Yale University Press, 240 p.

TOMLINSON 1994 - Tomlinson, Janis A. *Francisco Goya y Lucientes 1746-1828*. Londres : Phaidon Press Limite, 320 p.

TOMLINSON 1997 – Tomlinson, Janis A. *From El Greco to Goya: Painting in Spain 1561-1828*. New York : Harry N. Abrams, 176 p.

TRIGANO 2001 – Trigano, Shmuel. *Le temps de l'exil*. Paris : Éditions Payot & Rivages, 114 p.

TURCAN 2008 – Turcan, Robert. « Mithraïsme ». *Encyclopædia Universalis*. En ligne. < <http://www.universalis-edu.com>>. Consulté le 2 novembre 2010.

VALLENTIN 1949 – Vallentin, Antonina. *This I saw: the life and times of Goya*. New York : Random House, 371 p.

VEGA 1994 – Vega, Jesusa. « The Dating and Interpretation of Goya's *Disasters of War* ». *Print Quarterly*, vol. 11, p. 3-17.

WILSON BAREAU 1981 – Juliet Wilson Bareau. *Goya's prints: the Tomás Harris collection in the British Museum*. Londres : British Museum Publications Limited, 112 p.

WILSON BAREAU 1994 – Wilson-Bareau, Juliet. *Goya: truth and fantasy : the small paintings*. New Haven, Conn., Londres: Yale University Press, 387 p.

WILSON BAREAU 2008 – Juliet Wilson Bareau. « Goya maître-graveur : technique et esthétique », p. 17-41. In Chazal *et al.* 2008.

WOLFF 2007 – Wolff, Francis. *Philosophie de la corrida*. Coll. « Histoire de la pensée ». France : Fayard, 330 p.